

ميخائيل بختين



الكلمة في الرواية

ترجمة: يوسف حلاوة



المشرف الفني : زهير الحموي

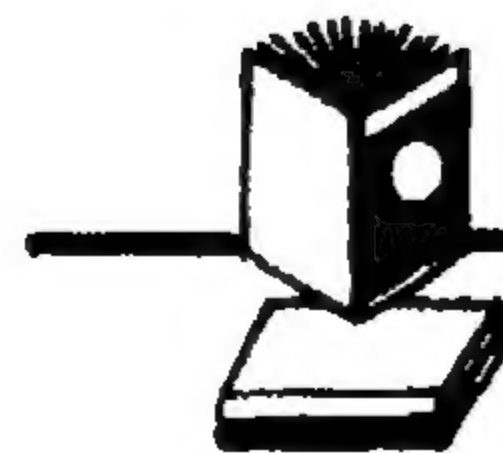
الكلمة في الرواية

من النقد الأدبي العالمي

ميخائيل بخنين

الكلمة في الرواية

ترجمته
يوسف حلاوة



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٨٨

العنوان الاصلي للكتاب :

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

СЛОВО В РОМАНЕ

الكلمة في الرواية = -30- Вопросы литературы и эстетики
/ تأليف ميخائيل باختين و ترجمة يوسف
حلاق - ط. ١ - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٨ - ٢٨٨
ص. و ٢٥ سم - (من النقد الأدبي العالمي : ١) .

١- ٨٠٨٣ با خ ت ك ٢- العنوان ٣- باختين
٤- حلاق ٥- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ٤٣٥ / ٤ / ١٩٨٨

الكلمة في الرواية

الفكرة الرئيسية لهذه الدراسة هي تجاوز القطيعة بين « الشكلية » المجردة والنزعة « الإيديولوجية » التي لا تقل عنها تجريداً في دراسة الكلمة الفنية . ان الشكل والمضمون واحد في الكلمة مفهومة على أنها ظاهرة اجتماعية – اجتماعية في كل دوائر حياتها وفي كل لحظاتها : من الصورة الصوتية حتى أشد طبقات معاليها تجريداً .

هذه الفكرة هي التي حددت تأكيدنا على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن فصل الأسلوب واللغة عن الجنس الأدبي أدى إلى حد كبير إلى تمحور الدراسة على الفروق الأسلوبية وحدها في المقام الأول ، سواء ما اتصل منها بأفراد معينين أو باتجاهات معينة ، بينما تم تجاهل الطابع الأساسي الاجتماعي للأسلوب . فحجبت المصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معينين وباتجاهات معينة المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتصلة بمصائر الجنس الأدبي ، وعلى هذا فقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها . وغرقت في الصغائر الأسلوبية ، وعجزت ولا زالت عاجزة عن استشفاف المصائر الكبرى المغفلة للكلمة الفنية وراء التطورات الفردية أو الاتجاهية . فبدت البراعة الأسلوبية في أغلب الأحيان براعة مغلقة تنكر الحياة

الاجتماعية للكلمة خارج « مشغل » الفنان ، تنكرها على امتداد الساحات والشوارع والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والعصور .

فهذه الأسلوبية لا تتعامل مع الكلمة الحية ، بل مع تركيبها النسيجي ، مع الكلمة الألسنية المجردة المسخرة لخدمة براعة الفنان الفردية . لكن إحتى الفروق الأسلوبية هذه ، الفردية أو الاتجاهية ، المقطوعة الصلة بالدروب الاجتماعية الأساسية لحياة الكلمة تلقى بالضرورة معالجة مسطحة ومجردة وتحتل دراستها في وحدتها العضوية بدوائر العمل الفني المعنوية .

* * *

الفصل الأول

الاسلوبية المعاصرة والرواية

لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية ، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية) .

ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط . كانت المسائل المشخصة لاسلوبيتها تهمل إهمالاً تاماً أو تدرس عرضاً وبلا مبدئية : كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة ، وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقاً غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية (وأساسها المجاز) ، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبى محدد وملروس .

مقابل هذه النظرة الايديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة . إلا أن الوضع في مسائل الاسلوبية لم يتغير على الاطلاق :

فقد انحصر الاهتمام كله أو كساد بقضايا التأليف (Composition)
بالمعنى الواسع للكلمة . لكن مقارنة خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة
في الرواية (كما في القصة) مقارنة مبدئية ومشخصة في آن (وإحدهما
تستحيل دون الأخرى) ظلت غائبة كما في السابق . فبقيت السيطرة
للتلك الملاحظات التقويمية العابرة حول اللغة بروح الأسلوبية التقليدية ،
وهي ملاحظات لا تمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني إطلاقاً .

هناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة في هذا المجال
ترى في الكلمة الروائية وسطاً خارج الفن محروماً من أي قابلية لمعالجته
معالجة أسلوبية خاصة وأصيلة . ذلك أن وجهة النظر هذه ، إذ لم تجد
في الكلمة الروائية الشكل الشعري الخالص المنشود (بالمعنى الضيق
لشعري) ، أنكرت عليها أي قيمة فنية . فأصبحت هذه بالتالي ، كما في
الكلام العلمي أو الحياتي العملي ، مجرد واسطة تواصل محايدة فنياً (١) .

إن وجهة نظر كهذه تعفينا من ضرورة العمل على تحليل الرواية
تحليلاً أسلوبياً ، وتلغي قضية أسلوبية الرواية ذاتها ، وجل ما تمكنتنا
منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع * (Thème) .

١ - كتب ف . م . جيرمونسكي في العثرينات يقول : « في حين أن القصيدة الغنائية عمل
فني كلي خاضع في اختيار كلماته وفي ربطها سواء من حيث معناها أو من حيث أصواتها
خضوعاً تاماً لفرض جمالي ، نرى رواية ليف تولستوي ، الحرة في تأليفها الكلمي ، لا
تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير قيمياً فنياً بل بوصفها وسطاً محايداً أو نظام علامات
تخضع كما في الكلام العملي لمهمة توصيلية وتترج بنا في حركة عناصر الموضوع بمنزل عن
الكلمة . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً من أعمال الفن الكلمي ، أو أنه ،
على أي حال ، ليس عملاً من أعمال الفن الكلمي بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الغنائية .
* راجع مقالته « اسهام في مسألة » الطريقة الشكلية » ، وذلك في كتابه « مسائل نظرية
الأدب » لينينغراد ، أكاديميا ٢٢ ، ١٩٢٨ ، ص ١٧٣ .

وعلى أي حال أخذ الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل : إذ أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية . فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي . وقامت ، من جهة أخرى ، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة .

لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هي بالذات التي بينت بوضوح كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية ، وأن مفهوم الكلمة الشعرية ، الفنية نفسه القائم في أساسها ، يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية . لقد كانت الكلمة الروائية محكاً للتفكير الأسلوبي كله أظهر ضيق أفق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة .

وانتهت محاولات التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي هذه إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائي أو إلى الإكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة في الرواية يمكن إدراجها (أو بدا أنه يمكن إدراجها) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . وفي الحالتين غاب الكل الأسلوبي للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين .

الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية ، متباينة في أصواتها ، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة .

وليكتم الأنماط التأليفية الأسلوبية الأساسية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة .

١ - السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف (في أشكاله وصوره المختلفة كلها) .

٢ - أسلوبية (Stylisation) أشكال السرد الحيائي اليومي الشفوي (السكاز *) المختلفة .

٣ - أسلوبية أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحيائي المختلفة (الرسائل ، المذكرات . . .) .

٤ - الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي * . لكنه الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكمات الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الاتنوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر الخ) .

٥ - كلام الأبطال المفرد أسلوبيا .

هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما بينها ، حين تدخل الرواية ، في نظام فني محكم وتخضع لوحدة اسلوبية عليا هي وحدة الكل . وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أي من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها .

وتقوم أصالة الجنس الروائي بالضبط على تألف هذه الوحدات التابعة إنما المستقلة نسبيا (والتي قد تكون أحيانا من أنماط لغوية مختلفة) في الوحدة العليا للكل : أسلوب الرواية في امتزاج الأساليب ولغة الرواية منظومة « لغات » . وأي عنصر من عناصر لغة الرواية محكوم بداءة

* لعل السكاز أقرب ما يكون إلى لغة الحكواتي عندنا (المترجم) .

* ربما قابله في العربية الكلام الفصيح أو المكتوب بلغة عربية فصيحة .

بالوحدة الأسلوبية التابعة التي يدخلها مباشرة سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرد أسلوبيا أو السرد الحياتي الشفوي للراوية (السكاز) أو الرسالة الخ . وهذه الوحدة الأقرب هي التي تحدّد السيماء اللغوية والأسلوبية (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية) لذلك العنصر . وهذا العنصر يشارك في الوقت نفسه مع الوحدة الأسلوبية القرينة منه في صنع أسلوب الكل ، ويتأثر بنبرة الكل ، ويسهم في بناء المعنى الواحد للكل وفي بيانه .

الرواية تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية . والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة ، وأرغاث مهنية jargons ، ولغات أجناس أدبية ، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة ، ولغات اتجاهات ، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ، ولغات حلقات وتقليعات عابرة ، لغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية (فاكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته) — هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي : إذ بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزع الرواية مواضعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبّر عنه توزيعا أوركستراليا . وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناسُ الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها . فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدّد في الأصوات الاجتماعية وتنوّع في العلاقات والصلات بينها (وهي حوارية دائما وإن بنسب مختلفة) . هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات ، وحركة

لموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكلام ، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي الاجتماعي وقطراته ، واكتسابه الشحنة الحوارية - هذه هي الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية .

الأسلوبية التقليدية لا تعرف مثل هذا القرن بين اللغات والأساليب في وحدة عليا ، ولا تملك مقاربة لهذا الحوار الاجتماعي الفريد بين اللغات في الرواية . ولهذا السبب لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى كلية الرواية ، بل إلى وحدة أسلوبية تابعة من وحداتها أو أخرى . فالباحث يغفل هنا المخصيصة الأساسية للجنس الروائي ويستبدل موضوع البحث ، فيلرس بدلاً من الأسلوب الروائي شيئاً آخر تماماً في حقيقة الأمر ، مثله في ذلك مثل من يحول موضوعاً سيمفونياً (موزعاً توزيعاً أوركسترياً) إلى قطعة للبيانو وحده .

وبلاحظ نمطان من هذا الاستبدال : الأول يقوم على وصف لغة الروائي (وفي أفضل الحالات على وصف « لغات » الرواية) بدلاً من تحليل الأسلوب الروائي ، أما الثاني فيقوم على إبراز أحد الأساليب التابعة وتحليله بوصفه أسلوب الكل الروائي .

في الحالة الأولى يعزل الأسلوب عن الجنس وعن العمل الأدبي ويُنظر إليه بوصفه ظاهرة اللغة نفسها ، فتتحول وحدة أسلوب هذا العمل الفني إما إلى وحدة لغة فردية ما (« لهجة فردية ») أو إلى وحدة كلام فردي . وفردية المتكلم بالذات هي التي تعتبر هنا العامل المنشئ للأسلوب الذي يحول الظاهرة اللغوية ، الألسنية إلى وحدة أسلوبية .

ليس بالأمر الجوهري بالنسبة إلينا هنا تبين الاتجاه الذي يسير فيه مثل هذا التحليل للأسلوب الروائي ، فهو باتجاه كشف لهجة الروائي

الفردية (مفرداته ونحوه) أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه
كلاً كلامياً ، بوصفه « قولاً » . ذلك ان الأسلوب يفهم في الحالتين هنا
وبقدر واحد بروح سوسور بوصفه (أي الأسلوب) تفريدا للغة
العامة (اللغة بمعنى نظام معايير لغوية عامة) . وفي هذه الحالة تتحول
الأسلوبية إما إلى نوع من السننية « لغات فردية » أو إلى السننية القول .

وحدة الأسلوب تفرض اذن ، من وجهة النظر التي نحلل ، وحدة
اللغة بمعنى نظام أشكال معيارية عامة من ناحية ، ووحدة الفرد التي
تحقق ذاتها في هذه اللغة من ناحية أخرى .

ان كلا الشرطين ضروري فعلاً في معظم الأجناس الشعرية
العروضية ، لكنهما حتى هنا أبعد من ان يستنفدا أسلوب العمل الفني
ويحدّاه . ذلك ان أدق وصف للغة الشاعر الفردية وكلامه وأكملة
لا يعني ، حتى مع التأكيد على القوة التصويرية لعناصر اللغة والكلام ،
أننا قمنا بتحليل العمل تحليلاً أسلوبياً ، لأن هذه العناصر تتصل بنظام
اللغة أو بنظام الكلام أي ببضعة عناصر السننية وليس بنظام العمل الفني
الذي تحكمه قوانين تختلف تماماً عن تلك التي تحكم نظامي اللغة والكلام
الأسننيين .

لكننا نعود فنكرر ان وحدة نظام اللغة في معظم الأجناس الشعرية
ووحدة (ووحداية) فردية الشاعر اللغوية والكلامية التي تحقق ذاتها
تحقيقاً مباشراً فيها هما المقدمتان الضروريتان للأسلوب الشعري . أما
الرواية فليست في غنى عن هذين الشرطين وحسب ، بل ان التفكك
الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات
فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي كما قلنا .

وعلى هذا فاستبدال الأسلوب الروائي بلغة الروائي المفردة (بقدر ما يتيح لنا اكتشافها في نظام « لغات » الرواية « وأنماط الكلام » فيها) أمر غامض وغير محدد مضاعفا : فهو يشوه ماهية أسلوب الرواية ذاتها ، اذ يؤدي بالضرورة إلى انتزاع عناصر معينة من الرواية وإبرازها ، وهذه العناصر تحديدا هي العناصر التي يتسع لها إطار النظام اللغوي الواحد وتعتبر تعبيراً مباشراً وتلقائياً عن فردية المؤلف في اللغة . أما كلية الرواية والمهام الخاصة ببناء هذه الكلية من عناصر متباينة كلاماً وأصواتاً وأساليب وحتى لغة في أحيان كثيرة فتظل خارج حدود بحث كهذا .

ذلكم هو النمط الأول لاستبدال موضوع التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لا نريد التعرض هنا للتنوعات المختلفة على هذا النمط من الاستبدال والاسترسال فيها ، وهي تنوعات يحكمها الاختلاف في فهم مقولات « كالكل الروائي » و « نظام اللغة » و « فردية المؤلف اللغوية والكلامية » ، كما يحكمها الاختلاف في فهم العلاقة المتبادلة ذاتها بين الأسلوب واللغة (وكذلك بين الأسلوبية والألسنية) ، لكننا نقول ان الماهية الأسلوبية للرواية في كل التنوعات المحتملة على هذا النمط من التحليل الذي لا يعرف إلا لغة واحدة ووحيدة ، وفردية ووحيدة هي فردية المؤلف تعبر تعبيراً مباشراً عن ذاتها في هذه اللغة ، تغيب غياباً كاملاً عن عين الباحث .

ويتصف النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز على أسلوب الرواية وليس على لغة المؤلف كما في النمط الأول . إلا ان هذا الأسلوب يقصر حتى لا يمس إلا أسلوب واحدة من الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) في الرواية .

في معظم الحالات يُدرّج الأسلوب الروائي تحت مفهوم « الأسلوب الملحمي » ، وتطبق عليه بالتالي مقولات الأسلوبية التقليدية ، فلا تُبرز هنا إلا عناصر التصوير الملحمي في الرواية (وعلى الأغلب التصوير الملحمي من خلال كلام المؤلف المباشر) . أما الاختلاف العميق بين التصويرية الروائية والتصويرية الملحمية الخالصة فيتم تجاهله وتغييبه ، ذلك ان أوجه الاختلاف بين الرواية والملاحمة لا تدرك هنا إلا على مستوى التأليف والموضوع (Thème) .

ويتم في حالات غيرها إبراز عناصر أخرى من عناصر الأسلوب الروائي بوصفها عناصر تميز أكثر من غيرها نوعا من العدل الروائي أو آخر . وهكذا على سبيل المثال يمكن النظر إلى عنصر السرد ليس من وجهة نظر تصويريته الموضوعية بل من وجهة نظر تعبيريته الذاتية . كما يمكن إبراز عناصر السرد الحياتي الشفوي الواقع خارج الأدب (السكاز) (١) أو لحظات ذات طابع إخباري تتصل بالموضوع حدثاً وحبكة (Sujet) كما في تحليل رواية المغامرات مثلا . ويمكن أخيراً إبراز العناصر الدرامية الخالصة في الرواية بالخط من مستوى اللحظة السردية إلى مجرد ملاحظة على حوارات شخص الرواية . إلا ان نظام اللغات في الدراما قائم على أسس مختلفة مبدئياً ، وعليه فاهذه اللغات في الدراما وقع مختلف تماماً عما لها في الرواية ، اذ ليس فيها من وجود للغة شاملة تتوجه حوارياً إلى لغات أخرى ، ولا لحوار ثان شامل غير متصل بالموضوع حدثاً وحبكة (أي حوار غير درامي) .

١ - درس الشكليون عندنا أسلوب الشر الفني في هذين المستويين الأخيرين بالدرجة الأولى ، أي كانت تدرس إما عناصر « السكاز » بوصفها أكثر العناصر تمييزاً للشر الفني (كما عند ايخنبوم) وإما العناصر الإخبارية المتصلة بموضوع السرد (كما عند شكولوفسكي) .

ان أنماط التحليل هذه كلها لا تناسب أسلوب الكل الروائي ، بل انها لا تناسب حتى ذلك العنصر الذي تبرزه على أنه العنصر الأساسي بالنسبة إلى الرواية . ذلك ان هذا العنصر منفصلاً عن تفاعله مع العناصر الأخرى يغير معناه الأسلوبى ويكف عن كون ما كانه في الرواية فعلاً .

ان الوضع الحالي لمسائل أسلوبية الرواية يبين بجلاء كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية وطرائقها عاجزة عن اكتناه الأصالة الفنية للكلمة في الرواية ولحياتها الخاصة فيها . « فاللغة الشعرية » و « الفردية اللغوية » و « السهورة » و « الرمز » و « الأسلوب الملحمي » وغيرها من المقولات العامة التي أنشأتها الأسلوبية واستخدمتها ، وكذلك مجموعة الوسائل الأسلوبية المشخصة التي أدرجتها تحت عناوين هذه المقولات ، موجهة كلها وبالتساوي ، على ما بين الباحثين من اختلاف في فهمها ، إلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . وترتبط بهذا التوجه الوحيد جملة خصائص وأوجه قصور جوهرية في المقولات الأسلوبية التقليدية . فكل هذه المقولات ، والمفهوم الفلسفي للكلمة الشعرية القائم في أساسها ، ضيقة لا تستوعب الكلمة الثرية الفنية الروائية .

وهكذا تجد الأسلوبية وفلسفة الكلمة نفسيهما أمام أحد أمرين في حقيقة الأمر : فاما اعتبار الرواية (وبالتالي كل النثر الفني المتصل بها) جنساً غير فني أو شبه فني ، أو إعادة النظر جذرياً في مفهوم الكلمة الشعرية القائم في أساس الأسلوبية التقليدية والحاكم مقولاتها كلها .

لكن هذا المأزق أبعد من أن يتركه كل الباحثين . فمعظمهم لا يميل إلى إعادة النظر جذرياً في المفهوم الفلسفي الأساسي للكلمة الشعرية . وكثيرون منهم لا يرون عامة الجذور الفلسفية لتلك الأسلوبية (ولتلك

الألسنية) التي يعملون فيها ، ولا يعترفون بها ويعرضون عن أي مبدئية فلسفية . إنهم لا يرون عموماً الإشكالية المبدئية للكلمة الروائية وراه الملاحظات الأسلوبية والتوصيفات الألسنية المتفرقة والمتناثرة . وآخرون منهم أكثر مبدئية يأخذون بالفردية المتناسكة في فهم اللغة والأسلوب . فتراهم يبحثون في الظاهرة الأسلوبية عن التعبير المباشر والعفوي لفردية المؤلف قبل أي شيء آخر . وإن منهما كهذا لأبعد من أن يساعد على إعادة النظر في المقولات الأسلوبية الأساسية في الاتجاه اللازم .

إلا أنه بإمكاننا العثور مع هذا على حلّ مبدئي لمعضلتنا هذه : بإمكاننا أن نذكر علم البلاغة المنسي الذي ظلّ النثر الفني كله في إسهاره طوال قرون . ذلك أنه بإمكاننا ، فيما لو أعدنا إلى البلاغة حقوقها القديمة ، الوقوف عند حدود المفهوم القديم للكلمة الشعرية فننسب إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يتسع له سرير بروكست المقولات الأسلوبية التقليدية في النثر الروائي (١) .

مثل هذا الحل تقدم به عندنا غ.غ شبيت في حينه بكل مبدئية وتماسك . فقد أخرج النثر الروائي وتحققه الأقصى ألا وهو الرواية إخراجاً تاماً من نطاق الشعر ونسبه إلى الأشكال البلاغية الخالصة (٢) .

١ - مثل هذا الحل كان ينطوي على إغراء خاص بالنسبة إلى الطريقة الشكلية في الشعرية . ذلك أن استعادة البلاغة حقوقها يعزز على نحو بالغ مواقع الشكلين . إن البلاغة الشكلية تتم ضروري للشعرية الشكلية . وكان شكلونا متماسكين تماماً حين تحدثوا عن ضرورة إحياء البلاغة إلى جانب الشعرية (راجع ب . م إينخوم ، الأدب ، دار نشر بريوي ، ١٩٢٧ ، ص ١٤٧ - ١٤٨) .

٢ - وذلك في « مقتطفات جمالية » على نحو أولي ، ثم في كتابه « الشكل الداخلي للكلمة » على نحو أكثر تكاملاً .

إليكم ما يقوله غ. غ. شبييت في الرواية : « يبدو انه ما ان ينشأ وعي الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - أي الرواية - وفهمها على أنها ليست أشكال إبداع شعري بل تأليفات بلاغية خالصة حتى يصطدما (أي هذا الوعي وهذا الفهم) بعائق يصعب تجاوزه يتمثل في شكل اعتراف عام ببعض القيمة الجمالية للرواية (١) » .

ان شبييت ينكر إنكاراً تاماً القيمة الجمالية للرواية . فالرواية جنس بلاغي خارج الفن ، إنها « الشكل المعاصر للدعاية الأخلاقية » ، والكلمة الفنية هي الكلمة الشعرية (بالمعنى المشار إليه) وحسب .

وتبنى ف. ف. فينوغرادوف أيضاً في كتابه « في النثر الفني » وجهة نظر مماثلة مرجعاً قضية النثر الفني إلى البلاغة . إلا ان فينوغرادوف الذي يلتقي في تعاريفه الفلسفية الأساسية للشعري والبلاغي بشبييت لم يكن مع هذا متماسكاً كشبييت في مفارقتها ، اذ كان يعدّ الرواية شكلاً مختلطاً تلفيقياً (Synchretique) - تشكلاً هجيناً - ، وكان يسلم بوجود عناصر شعرية خالصة فيها إلى جانب العناصر البلاغية (٢) .

ومع هذا فلووجهة النظر هذه التي تُخرج النثر الفني بوصفه تشكلاً بلاغياً خالصاً إخراجاً كاملاً من نطاق الشعر ، وهي وجهة نظر خاطئة أساساً ، بعض القيمة التي لا شك فيها ، إذ أنها تتضمن اعترافاً مبدئياً بعدم صلاحية الأسلوبية المعاصرة كلها بأساسها الفلسفي الألسني للتطبيق على الخصائص المميزة للنثر الروائي . ثم ان التوجه إلى الأشكال البلاغية

١ - « الشكل الداخلي للكلمة » ، ص ٢١٥ .

٢ - ف. ف. فينوغرادوف ، « في النثر الفني » ، موسكو - لينينغراد ١٩٣٦ ،

ص ٧٥ - ١٠٦ .

ذو معنى كشمي (Enistique) كبير . فالكلمة البلاغية المدعوة لأن تدرس في كل التنوع الحي لأشكالها لا يمكن إلا ان تمارس تأثيراً تثويرياً عميقاً في الألسنية وفلسفة اللغة ، اذ تتكشف في الأشكال البلاغية ، لدى مقاربتها المقاربة الصحيحة والبعيدة عن الأفكار المسبقة ، بوضوح خارجي كبير جوانب في الكلمة ، أي كلمة ، لمتا تؤخذ كفاية بعين الاعتبار حتى الآن ، ولمتا تفهم في كل خطورتها في حياة الكلمة (كالحوارية الداخلية للكلمة والظواهر الملازمة لها) . وهنا بالضبط القيمة المنهجية والكشفية للأشكال البلاغية بالنسبة إلى الألسنية وفلسفة اللغة.

وعظيم أيضاً ما للأشكال البلاغية من قيمة متميزة في فهم الرواية . ذلك ان النثر الفني كله والرواية يتصلان اتصالاً منشئاً وثيقاً بالأشكال البلاغية . وعلى امتداد التطور اللاحق للرواية لم ينقطع تفاعلها الوثيق (سلماً أو صراعاً) مع الأجناس البلاغية الحية (الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية وغيرها) ، ولعل هذا التفاعل لم يكن أقلّ شأناً من تفاعلها مع الأجناس الفنية (الملحمية والدرامية والغنائية) . لكن الكامة الروائية ظلت محتفظة في هذا التفاعل بفرادتها النوعية ، عصية على تحجيمها وردّها إلى مجرد كلمة بلاغية .

الرواية جنس فني . والكلمة الروائية كلمة شعرية ، إلا ان أطر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها . ذلك ان هذا المفهوم نفسه كان يسترشد خلال تشكله التاريخي كله — من ارسطو حتى أيامنا — بأجناس « رسمية » معينة ، ويرتبط باتجاهات تاريخية معينة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، ولهذا بقيت مجموعة من الظواهر خارج أفقه .

ان فلسفة الكلمة والألسمية والأسلوبية تصادر على علاقة المتكلم البسيطة والمباشرة بلغة واحدة ووحيدة هي لغته ، وعلى التحقق البسيط لهذه اللغة في القول المونولوجي للفرد . إنها لا تعرف في الواقع سوى قطبين في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي بوسعها التقاطها هما نظام اللغة الواحدة والفرد المتكلم بهذه اللغة .

لقد أضفت الاتجاهات المختلفة في فلسفة اللغة والألسمية والأسلوبية في الحقب المختلفة (وبتصال وثيق مع الأساليب الشعرية والإيديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالاً وفروقات مختلفة على مفاهيم « نظام اللغة » و « القول المونولوجي » و « الفرد المتكلم » ، إلا ان مضمونها الأساسي ظل ثابتاً . وقد تحدّد هذا المضمون الأساسي بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحددة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الإيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التي تعيّن على الكلمة الإيديولوجية أن تحلها في دوائر اجتماعية معينة وفي مراحل معينة من تطورها التاريخي .

هذه المصائر والمهام هي التي استدعت نشوء تنوعات معينة على جنس الكلمة الإيديولوجية ، كما استدعت نشوء اتجاهات معينة خلال تطور الكلمة الإيديولوجية ، وهي التي استدعت أخيراً فهماً فلسفياً معيناً للكلمة ولا سيما الكلمة الشعرية ، هو الفهم القائم في كل الاتجاهات الأسلوبية .

وفي ارتباط المقولات الأسلوبية الأساسية بهذه المصائر والمهام التاريخية المحددة للكلمة الإيديولوجية سر قوة هذه المقولات وسر ضعفها وقصورها في آن . لقد ولدت هذه المقولات واكتملت بفعل القوى التاريخية الفاعلة في صيرورة الكلمة الإيديولوجية التي لفئات اجتماعية معينة، وكانت التعبير النظري عن هذه القوى الفاعلة المبدعة لحياة اللغة .

هذه القوى هي قوى توحيد عالم الكلمة الإيديولوجية ومركزتها .

ان مقولة اللغة الواحدة هي التعبير النظري عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها ، هي التعبير عن القوى الجابذة في اللغة ؛ اللغة الواحدة ليست شيئاً معطى مرة ولكل مرة ، بل إنها ، في حقيقة الأمر ، شيء يعطى دائماً ، فهي تجابه في كل لحظة من لحظات حياتها التنوع الكلامي القائم فعلاً . لكنها في الوقت نفسه واقع فعلي بوصفها قوة تتجاوز هذا التنوع الكلامي وتضع له حدوداً معينة وتضمن بعض الحد الأقصى من التفاهم وتتبلور في وحدة فعلية وإن تكن نسبية هي وحدة اللغة المحكية (الحياتية اليومية) والأدبية (المفصحي ، السليمة) السائدة .

اللغة الواحدة العامة هي منظومة معايير لغوية . لكن هذه المعايير ليست وجوباً مجرداً ، بل إنها القوى التي تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامي في اللغة ، وتوحد وتمركز التفكير الكلامي الإيديولوجي ، وتخلق داخل اللغة القومية المتنوعة في أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، وتصد عن هذه اللغة المكتمة ضغط التنوع الكلامي المتنامي .

ما نعنيه هنا ليس حداً ألسنياً مجرداً أدنى للغة العامة بمعنى منظومة أشكال أولية (رموز لغوية) يوفر ويضمن حداً أدنى من التفاهم في التواصل العملي ، فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجردة ، بل اللغة الممثلة إيديولوجياً ، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم ، بل حتى بوصفها رأياً مشخصاً ، اللغة التي تضمن أقصى حد من التفاهم في كل دوائر الحياة الإيديولوجية . ولهذا السبب تعبر اللغة الواحدة عن قوى التوحيد والمركزة الكليين الإيديولوجيين اللذين

يجريان في اتصال وثيق مع عمليات المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية .

ان مذهب أرسطو الشعري ومذهب اوغسطين الشعري ومذهب كنيسة القرون الوسطى الشعري — مذهب اللغة الواحدة للحقيقة ، ومذهب ديكرت الشعري — مذهب الكلاسيكية الجديدة ، ومذهب لبتس في النحو الصرف — فكرة الصرف والنحو الكلين ، ومذهب هومبولدت الإيديولوجي الشخص تعبر كلها ، على ما بينها من اختلافات وفروق ، عن نفس القوى الجابذة في الحياة الإيديولوجية واللغوية الاجتماعية ، وتخدم نفس الغرض وهو مركزة اللغات الأوروبية وتوحيدها . ان انتصار لغة (لهجة) سائدة واحدة على لغات أخرى ، وإزاحة اللغات الأخرى واستبعادها والتنوير من خلال كلمة الحق ، وتعليم البرابرة والفئات الدنيا لغة الثقافة والحقيقة الواحدة ، والفيولوجيا بطرائق دراستها وتعليمها اللغات الميتة التي هي بالتالي ، وكأي شيء ميت ، لغات واحدة في حقيقة الأمر ، وعلم اللغة الهندي الأوروبي في سعيه إلى إرجاع اللغات المختلفة إلى أرومة واحدة — لغة أم واحدة — ، هذا كله استتبع مضمون مقولة اللغة الواحدة في الفكر الألسني والأسلوبي وقوتها ودورها الخلاق ، المؤسلب في معظم الأجناس الشعرية التي نشأت في احضان تلك القوى الجابذة في الحياة الكلامية الإيديولوجية .

لكن القوى الجابذة في حياة اللغة المتجسدة في « اللغة الواحدة » تعمل في وسط التنوع الكلامي الفعلي . فاللغة في كل لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة (من حيث السمات الألسنية الشكلية والصوتية منها في المقام

الأول) بل ، وهذا هو الشيء الجوهرى بالنسبة إلينا هنا ، إلى لغات اجتماعية إيديولوجية : لغات فئات اجتماعية ومهن وأجناس أدبية وأجيال ألخ . فاللغة الأدبية ، من وجهة النظر هذه ، ليست إلا إحدى لغات التنوع الكلامي . زد على ذلك ان هذه اللغة تتفكك بدورها إلى لغات (من حيث الجنس الأدبي أو الاتجاه الأدبي ألخ) . وهذان التفكك والتنوع الفعاليان ليسا تعبيراً عن سكونية الحياة اللغوية فقط وإنما عن ديناميكيتهما أيضاً : فالتفكك والتنوع الكلامي يتسمان ويتعمقان ما دامت اللغة تحيا وتنمو ؛ فالقوى النابذة في اللغة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجابذة فيها ، وإلى جانب المركزة والتوحيد في الكلمة الإيديولوجية تجري باستمرار عمليات اللامركزة والتقسيم .

ان أي قول مشخص تقوله الذات هو نقطة ارتكاز لقوى الجذب كما لقوى النبذ ، ففيه تتقاطع عمليات المركزة واللامركزة ، عمليات التوحيد والتقسيم . إنه لا يكتفي إلا باثنين : لغته بوصفها تجسيده الكلامي المفرد والتنوع الكلامي بوصفه شريكاً فعالاً فيه . هذه المشاركة الفعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي تحدّد القوام اللغوي وأسلوبه لا أقلّ مما يحدّد هما انتماؤه إلى النظام المعياري المتركز للغة الواحدة .

ان أي قول يتصل في آن « باللغة الواحدة » (بالاتجاهات والقوى الجابذة) وبالتنوع الكلامي الاجتماعي والتاريخي (بالقوى النابذة ، المفككة) .

إنه لغة اليوم ، العصر ، الفئة الاجتماعية ، الجنس الأدبي ، الاتجاه ألخ . ولا يمكن تحليل أي قول تحليلاً مشخصاً وموسّعاً إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحيدة متناقضة متوترة للاتجاهين المتصارعين في حياة اللغة .

ان الوسط الحقيقي الذي يعيش فيه القول ويتشكل هو التنوع الكلامي المكتسبُ صفة الحوارية ، الغفلُ والاجتماعي بوصفه لغة ، لكنه الممتلئ مضموناً والمنبترُ بوصفه قولاً فردياً .

ففي الوقت الذي كانت فيه الأجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية تتطور في مجرى القوى الموحدة والمركزة ، القوى المجاذبة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، كانت الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكل ، تاريخياً ، في مجرى قوى اللامركزة ، قوى النبد . وفيما كان الشعر في الأوساط الاجتماعية الإيديولوجية الرسمية العليا يتصدى لحلّ مهمة مركزة عالم الكلمة الإيديولوجية ثقافياً وقومياً وسياسياً ، كانت تتردد في الأوساط الدنيا ، على خشبات المسارح في مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية ، أصوات المهرجين في تنوع كلامهم وفي محاكاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات ، وكان ينمو أدب الفابليو والشفانك(*) ، أدب أغاني الشارع والأمثال والنكات حيث لم يكن هناك وجود لأي مركز لغوي وحيث كان يجري اللعب الحي « بلغات » الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، هناك حيث كانت « اللغات » كلها أقنعة ، ولم يكن وجود لأي وجه لغوي حقيقي وأكيد .

هذا التنوع الكلامي المنظم في هذه الأجناس الدنيا لم يكن مجرد تنوع كلامي بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في كل أجناسها) ، أي بالنسبة إلى المركز اللغوي للحياة الكلامية الإيديولوجية للأمة وللحصر ،

* الفابليو قصة شعرية تحمل في أكثر الأحيان طابعا معاديا للإقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهيتها ، ازدهرت في فرنسا بين القرنين ١٢ - ١٤ . والشفانك هو المقابل الألماني للفابليو الفرنسي .

بل كان مجابهة واعية لها . كان مشحونا بالمحاكاة الساخرة (Parodie) وموجهها بشكل محاجي ضد لغات العصر الرسمية . كان تنوعا كلاميا أشيعت فيه الحوارية .

ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي ولدت في مجرى اتجاهات المركزة في حياة اللغة ونشأت فيه تجاهلت هذا التنوع الكلامي الحواري المجسّد للقوى النابذة في حياة اللغة ، فكانت أعجز من ان تترك الحوارية اللغوية التي أشاعها وحكمها صراع وجهات النظر الاجتماعية اللغوية وليس الصراع داخل اللغة ذاتها بين إرادات الأفراد أو التناقضات المنطقية . وعلى أي حال فحتى الحوار القائم داخل اللغة (الحوار الدرامي ، البلاغي ، المعرفي ، الحياتي اليومي) ظل حتى عهد جدّ قريب دون دراسة تقريبا سواء من الناحية الألسنية أو الأسلوبية . ويمكن القول صراحة ان اللحظة الحوارية في الكلمة وكل الظواهر المرتبطة بها ظلت حتى الفترة الأخيرة خارج منظور الألسنية .

أما الأسلوبية فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما ، فتدثّلت العمل الأدبي على أنه كلّ مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته ، لا يفترض أي أقوال أخرى ، ودرست نظام العمل الأدبي قياسا على نظام اللغة الذي لا يمكن ان يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى . فالعمل الأدبي كلّاً ، وأياً كان هذا العمل ، هو من وجهة نظر الأسلوبية مونولوج مغلق ومكتف بذاته ينشئه المؤلف ويعود إليه ، لا يفترض خارج نطاقه هو إلا ساءها سلبياً . فلو تصورنا العمل الأدبي ردّاً (*) في حوار ما يتحدّد أسلوبه

* قد يكون الرد جواباً أو اعتراضاً أو ملاحظة على قول ما .

(أسلوب هذا الرد) بعلاقته المتبادلة مع الردود الأخرى في هذا الحوار (المحادثة) ، لما وُجدت ، من وجهة نظر الأسلوبية التقليدية ، مقارنة تتناسب وهذا الأسلوب المكتسب الطبيعة الحوارية . فأكثر مظاهر هذا النوع حادة وبروزا ، وهي أسلوب المحاجة والمحاكاة الساخرة والسخرية ، توصف عادة بأنها ظواهر بلاغية وليست شعرية . ان الأسلوبية تقفل على أي ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي للقول المكتفي بذاته والمغلق كأنما تحبسها في زنزانة السياق الواحد ، فلا هي بقادرة على التجاوب مع أقوال الآخرين ولا هي بقادرة على تحقيق معناها الأساوبي بالتفاعل معها ، بل عليها ان تستغرق ذاتها في سياقها المغلق ومحدده .

وبما ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية كانت تخدم الاتجاهات الممركزة العظمى في حياة الكلمة الإيديولوجية في أوروبا ، كانت تبحث أول ما تبحث عن الوحدة في التنوع . وهذا التركيز الفريد على الوحدة في حاضر اللغات وماضيها لفت اهتمام الفكر الفلسفي الألسني وصبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا وصلابة وأقلها قابلية للتغير أو لتعدد التفسير (على اللحظات الصوتية في الكلمة في الدرجة الأولى) وعلى أبعادها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة في الكلمة ، فظل « الوعي اللغوي » الفعلي ، المهتلىء أيديولوجيا ، المشارك في التنوع الكلامي واللغوي القائم واقعا ، خارج منظورها . هذا التركيز على الوحدة دون سواها جعلها تتجاهل كل الأجناس الكلامية (الحياتية ، البلاغية ، النثرية الفنية) التي كانت الحاملة لاتجاهات اللامركزة في اللغة أو التي كانت ، على أي حال ، تشارك مشاركة جوهرية زائدة في التنوع الكلامي . وظل التعبير عن وعي التنوع الكلامي واللغوي

هذا في أشكال وظواهر خاصة من أشكال حياة الكلمة وظواهرها دون أي تأثير محدد في الفكر الألسني والأسلوبي .

ولهذا فالإحساس الخاص بالمتحيز باللغة وبالكلمة الذي عبّر عن نفسه في الأساليب والسكاز وفي أشكال التحويلة الكلامية المتعددة « في الكلام غير المباشر » وفي أشكال فنية أخرى أعقد من أشكال تنظيم التنوع الكلامي وتوزيع موضوعاته توزيعاً أوركسترياً باللغات ، وفي كل نماذج النثر الروائي المتميزة والعميقة ، عند غريميلسهاوزن وسرفنتس وفيلدينغ وستيرن وغيرهم ، هذا الإحساس لم يتمكن من إيجاد الوعي والتفسير النظريين المناسبين .

إن قضايا أسلوبية الرواية تؤدي حتماً إلى ضرورة التطرق إلى جملة مسائل مبدئية تتصل بفلسفة الكلمة وبجوانب من حياتها يكاد الفكر الألسني والأسلوبي لم يلق عليها ضوءاً ، ألا وهي حياة الكلمة وسلوكها في عالمي التنوع الكلامي والتنوع اللغوي .

* * *

الفصل الثاني

الكلمة في الشعر

والكلمة في الرواية

ظلت الكلمة في ظواهرها الخاصة المحكومة بالتوجه الحوارى للكلمة وسط الأقوال الأخرى في نطاق اللغة الواحدة (الحوارية الأصيلة للكلمة) ، ووسط « اللغات الاجتماعية » الأخرى في نطاق اللغة القومية الواحدة ، وأخيراً وسط اللغات القومية الأخرى في نطاق الثقافة الواحدة ، المنظور الاجتماعي الأيديولوجي الواحد ، ظلت على نحو يكاد يكون كاملاً خارج مجال رؤية فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي نهضت على قاعدتهما (١) .

صحيح ان هذه الظواهر أخذت تثير اهتمام علمي اللغة والأسلوب في العقود الأخيرة ، لكن معناها المبدئي والواسع في كل دوائر حياة الكلمة لم يدرك بعد الإدراك الواجب .

ان التوجه الحوارى للكلمة وسط كلمات الغير (في كل درجات

١ - لا تعرف الألسنية إلا التأثيرات والاختلاطات الآلية (الاجتماعية اللاواعية) المتبادلة بين اللغات ، تلك التي تنعكس في عناصر لغوية مجردة (صوتية وصرفية) .

« هذا الغير » وصفاته) يخلق في الكلمة امكانيات فنية جديدة وجوهرية ، يخلق فنيتهما النثرية الخاصة التي تجدد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرواية . وسنركز اهتمامنا على مختلف أشكال التوجه الحوارية للكلمة ودرجاته ، والامكانيات النثرية الفنية الخاصة المتصلة بهذه الأشكال والدرجات .

الكلمة في الفكر الأسلوبية التقليدي لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة . أما الكلمة الأخرى ، الموجودة خارج سياقها ، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة ، إلا كلمة لا تخص أحداً ، إلا مجرد امكانية كلامية . الكلمة المباشرة ، كما تفهمها الأسلوبية التقليدية ، لا تلقى في توجهها إلى الموضوع إلا مقاومة الموضوع نفسه (عجز الكلمة عن استنفاده ، عجزها عن قوله كاملاً) ، لكنها لا تلقى في توجهها إلى موضوعها مقاومة جوهرية ومتعددة الأشكال من كلمة الغير . فلا أحد يعيق الكلمة ولا أحد ينازعها فيها .

لكن الكلمة الحية ، أي كلمة حية ، لا تواجه موضوعها بشكل واحد : فبين الكلمة والموضوع ، وبين الكلمة والمتكلم ، وسطاً . لكن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان ، وسط من الكلمات الأخرى ، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه . ولا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبياً إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص ، المتميز .

ذلك ان كل كلمة مشخصة (كل قول) تجدد دائماً الشيء ، الموضوع المتوجهة إليه مفترى عليه إن صح التعبير ، مُختلفاً فيه ،

مقوّماً ، ملفوفاً بسليم كلمات الآخرين التي قيلت فيه أو على العكس ،
مُضاءً بنورها . إنه مكبّل ومُخترقٌ بالأفكار العامة ووجهات النظر
المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم . والكلمة الموجهة إلى موضوعها
تدخل في هذا الوسط المتوتر والمضطرب حوارياً من كلمات الآخرين
وتقويماتهم ونبراتهم وفي شبكةٍ علاقاتهم المتبادلة المعقدة فتندمج في
بعضها وتنفر من بعضها الآخر وتتقاطع مع بعضها الثالث . وهذا كله
يمكن أن يسهم جوهرياً في تشكل الكلمة وترسّب في كل طبقات
معانيها ، ويعقد تعبيريتها ويؤثر في قوامها الأسلوبي كله .

ان القول الحلي ، الناشئ عن وعي في لحظة تاريخية ما ، وفي وسط
اجتماعي ما ، لا يمكن إلاّ ان يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية
التي نسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع هذا القول ،
لا يمكن إلاّ ان يصبح شريكاً نشطاً في الحوار الاجتماعي . إنه ينشأ
منه ، من هذا الحوار ، تنمة له ورداً عليه ، ولا يأتي موضوعه من
مكان ما جانبي .

ان احتواء الكلمة موضوعها فعلٌ معقد : ذلك ان أي موضوع
« مفترى عليه » « ومختلف فيه » مضاءً من جهة ومعتم عليه من
جهة أخرى بالآراء الاجتماعية المختلفة وبكلمات الآخرين فيه (١) ،
وفي لعبة النور والظل المعقدة هذه تدخل الكلمة وتتشبع بها راسمة فيها

١ - بماله دلالة في هذا الشأن الصراع ضد الافتراء على الموضوع (فكرة العودة إلى
الوعي الأولي ، الوعي البدائي ، إلى الشيء في ذاته ، إلى الإحساس الخالص الخ (في
الروسية والطبيعية والانطباعية ، والأكمائية ، والدادية ، والسريالية وغيرها من
الاتجاهات الماثلة) .

ملاحظتها الخاصة أسلوباً ومعنى . ان احتواء الكلمة موضوعها يتعقد بالتفاعل الحوارى الجارى داخل الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه والطمع فيه من خلال الكلمة الاجتماعية . والتصوير الفنى للموضوع أى « صورته » يمكن ان يُخترق بهذه اللعبة الحوارية بين مقاصد الكلمات التي تلتقي فيه وتتشابك ، ويمكن لهذا التصوير ألا يطمس هذه المقاصد ، بل على العكس ان ينشطها وينظمها . فاذا ما تصورنا قصد مثل هذه الكلمة ، أى توجيهها إلى الموضوع ، على شكل شعاع ، فان لعبة اللون والضوء الحية الفريدة في سطوح الصورة التي يبنها هذا الشعاع يمكن تفسيرها بانكسار الكلمة – الشعاع ليس في الموضوع ذاته (كما هو الحال في لعبة الصورة – المجاز في الكلام الشعري بالمعنى الضيق ، أى في « الكلمة المنعزلة ») ، بل بانكساره في وسط كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم الذي يعبره الشعاع متوجّها إلى الموضوع : فجوّ الكلمة الاجتماعية المحيط بالموضوع يجعل سطوح صورته (صورة هذا الموضوع) تشرق وتتألأ .

ان الكلمة تستطيع ، وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيريتها عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينة ، ان تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة أو في تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبيين في هذه العملية الحوارية .

تكلم هي صفة الصورة النثرية الفنية ، ولا سيما صورة النثر الروائي . ان القصد المباشر والتلقائي للكلمة في جوّ الرواية يبدو أمراً على قدر لا يغتفر من السذاجة ، وهو في الواقع أمر مستحيل . ذلك ان السذاجة في ظروف الرواية الحقيقية تكتسب هي نفسها طابعاً محاجياً

داخليا ، فتصبح هي أيضاً حرارية (مثال ذلك ما نجده عند أصحاب الاتجاه العاطفي وشاتوبريان وتولستوي) . مثل هذه الصورة الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضاً (دون أن تشكل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر) وحتى في الشعر الغنائي (١) . لكن مثل هذه الصورة لا يمكن أن تفتح وتتعمق وتتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي .

ففي الصورة الشعرية بالمعنى الضيق (في الصورة - المجاز) الفعل كل الفعل - أي ديناميكية الصورة - الكلمة - يجري بين الكلمة (بكل لحظاتها) والموضوع (بكل لحظاته) . الكلمة هنا تغوص في الثراء الذي لا ينفد للموضوع وفي تنوع صورة المتناقضة ، في طبيعته « البكر » ، التي لمّا تُقَلْ ، ولهذا فهي لا تفرض شيئاً خارج حدود سياقها (اللهم إلا كنوز اللغة ذاتها بطبيعة الحال) . الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها ، وحاضر هذا الإدراك الذي لا يقل تناقضاً عن ماضيه .

أما بالنسبة للنثر الفنان فالموضوع ، على العكس ، يكشف له على وجه الدقة أول ما يكشف هذا التنوع الاجتماعي المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته . وبدلاً من الامتلاء البكر للموضوع ولانقاده يتكشف للنثر تنوع الطرق والمروب والمسالك التي شقّها الوعي الاجتماعي فيه . كما يتكشف للنثر ، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية في الموضوع نفسه ، التنوع الكلامي الاجتماعي حول هذا الموضوع ،

١ - غنائيات هوراسيوس وفيون وهابني ولا فوج وآينسكي وغيرهم على ما في هذه الظواهر من تباين .

تتكشف له بليلة الألسن البابلية التي تثور حول أي موضوع . الموضوع للنائر نقطة التقاء أصوات متباينة ، وعلى صوته أن يُسمع بين هذه الأصوات ؛ وهذه الأصوات تشكل الخلفية الضرورية لصوته ، وخارج هذه الخلفية لا تُلَقط الفروق النثرية الفنية التي يحملها صوته « ولا تُسمع » أو يكون لها وقع .

والنائر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقة بامتلاء الأصداء الحوارية والردود المحسوبة فنيا على كل أصوات هذا التنوع الكلامي ونغماته. لكن أي كلمة نثرية خارج الفن سواء كانت حياتية أو بلاغية أو علمية ، لا يمكنها أيضاً ، كما قلنا سابقاً ، إلا أن تتوجه وسط « ما قيل » ، وسط « ما هو معروف » ، وسط « الرأي العام » الخ . فالتوجه الحوارى للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال . إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية . ذلك ان الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كل توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر ، ولا يمكنها إلا أن تدخل في تفاعل حي متوتر معها . آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يُفْتَر عليه ، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلاً تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية . أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تُعْطَ هذا : فهي لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن هذا إلا افتعالاً وإلى درجة معينة ليس إلا .

والأغرب ان فلسفة الكلمة والألسنية ركزت على هذه الحالة المفتعلة للكلمة المتزوعة من الحوار في المقام الأول ، واعتبرتها الحالة الطبيعية (على الرغم من التشدد المتواتر بأولوية الحوار على المونولوج) .

كان الحوار يُدرس على أنه شكل تألفي لبناء الكلام وحسب ، بينما كانت الحوارية الداخلية للكلمة (في الردّ كما في المونولوج) التي تحترق كل بنية هذه الكلمة وكل طبقات معانيها وتعبيريتها يجري تجاهلها تجاهلاً يكاد يكون تاماً . لكن هذه الحوارية الداخلية للكلمة بالذات ، التي (الحوارية) لا تأخذ أشكالاً حوارية تأليفية خارجية ، ولا تنفصل في فعل مستقل عن احتواء الكلمة لموضوعها ، تمتلك قدرة هائلة على خلق الأسلوب . ان الحوارية الداخلية تنجلى في عدد من خصائص الدلالة والنحو والتأليف التي لم تدرسها الألسنية والأسلوبية إطلاقاً حتى الآن (كما لم تُدرس بالمناسبة حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

ان الكلمة تولد في الحوار بوصفها ردّه الحي ، وتشكل في التفاعل الحوارى مع كلمة الآخر داخل الموضوع . ان احتواء الكلمة لموضوعها حوارى دائماً .

لكن هذا لا يستنفد الحوارية الداخلية للكلمة . فالكلمة ، أي كلمة ، لا تلتقي بكلمة الآخر في الموضوع فقط ، بل تتوجه إلى جواب ، ولا يمكنها تفادي التأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقعة .

ان كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظة إلى الكلمة — الجواب الآتية : إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتتوضع باتجاهه . فالكلمة وهي تشكل في جرّ المقول سابقاً ، تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التي لها ثقل ، لكنها الإيجابية والمتوقعة . هذا ما يجري في كل حوار حي .

ان الأشكال البلاغية كلها ، وهي مونولوجية من حيث بنيانها التألفي ، موجهة إلى السامع وإلى جوابه . ويعتبر بعضهم هذا التوجه

إلى السامع الخصوصية التكوينية الأساسية للكلمة البلاغية (١) . صحيح فعلا أن الذي يميّز البلاغة هو أن الموقف من سامع معين وأخذ هذا السامع في الحسبان يندخلان في البناء الخارجي للكلمة البلاغية ذاته هنا استهداف الجواب مفتوح ، مكشوف ومشخص .

هذا الاستهداف المكشوف للسامع وللجواب في الحوار الحياتي وفي الأشكال البلاغية لفت انتباه الألسنيين . لكن الألسنيين توقعوا هنا وفي المقام الأول أيضاً على الأشكال التأليفية التي تقتضيها مراعاة السامع وحسب ، دون البحث عن تأثير هذا السامع في طبقات المعنى والأسلوب العميقة . فلم يكونوا يأخذون في الحسبان إلاّ جوانب الأسلوب التي تحكمها مقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط ، الجوانب المحرومة من الحوارية الداخلية والتي تأخذ السامع في اعتبارها بوصفه فاهماً سلبياً وليس بوصفه مجيباً ومعرضاً نشطاً .

يتصف الحوار الحياتي اليومي والبلاغةُ بمراعاة السامع وجوابه ، مراعاة صريحة وظاهرةٍ تأليفياً ، لكن أي كلمة أخرى موجهة أيضاً إلى فهم مقابل (جوابي) ، إلاّ أن هذا التوجه لا يستقل في فعل قائم بذاته ولا يُحتفى به تأليفياً . إن الفهم المقابل (الجوابي) قوة جوهرية تسهم في تشكيل الكلمة ، وهو إلى ذلك فهم نشط تحس به الكلمة مقاومة أو إسناداً يثريانها .

إن فلسفة الكلمة والألسنية لا تعرفان إلاّ الفهم السلبي للكلمة ،

١ - راجع كتاب ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » ، فصل « البلاغية والشعرية » الصفحة ٧٥ وما يليها حيث تساق تعاريف من البلاغيات القديمة .

وفهمها ، إلى هذا ، على مستوى اللغة العامة ، أي فهم المعنى المحايد للقول وليس مرماه الحيوي .

ان المعنى اللغوي لقول ما يُفهم على خلفية اللغة ، أمّا مرماه الحيوي فعلى خلفية الأقوال الأخرى المشخصة في الموضوع ذاته ، على خلفية الآراء ووجهات النظر والتقويمات المتضاربة ، أي بالضبط على ما يعتقد طريق أي كلمة إلى موضوعها كما سبق ورأينا . إلا ان هذا الوسط المتباين من أقوال الآخرين لا يُعطى المتكلم في داخل الموضوع ، بل في نفس السامع بوصفها خلفيته الزكانية (apperceptif) التي تضج بالأجوبة والاعتراضات . وإلى خلفية الفهم الزكانية هذه ، وهي ليست لغوية بل مضمونية تعبيرية ، يتجه أي قول ، فيحدث لقاء جديد للقول بكلمة الآخر التي تمارس تأثيراً جديداً أصيلاً في أسلوبه (أسلوب القول) .

ان الفهم السلبي للمعنى اللغوي ليس فهماً على وجه العموم فهو ليس إلا لحظة مجردة من لحظاته . لكن الفهم السلبي ، حتى حين يكون أكثر تشخيصاً لمعنى القول أي لقصد المتكلم لا يحمل مع بقائه سلبيًا خالصاً ومتلقياً خالصاً أي جديد إلى الكلمة موضوع الفهم ، إنه يكررها ومحسب ، وجلّ ما يسعى إليه كحدث أقصى هو الاستعادة الكاملة لما أعطي في الكلمة المفهومة . فهو لا يخرج عن سياقها ولا يثري الشيء المفهوم بأي جديد . ولهذا فحتى أخذ المتكلم لمثل هذا الفهم السلبي في الحسبان لا يمكن أن يضيف جديداً إلى كلمة المتكلم ، لا يمكن أن يضيف أي لحظات جديدة سواء إلى تعبيريته أو إلى موضوعه . ذلك ان مختلف المتطلبات السلبية المخالصة التي يمكن أن تصدر عن الفهم السلبي

كالمزيد من الوضوح والإقناع والبيان الخ تبقى المتكلم في سياقه الخاص ،
في حدود منظوره ، لا تخرجه عن نطاقهما فهي محايدة بالكامل لكلمته
لا تفكها من إसार اكتفائها بذاتها معنى وتعبيرا .

في حياة الكلام الفعلية كل فهم مشّخصٍ نشطٌ : فهو يحمم
المفهومَ في أفق موضوعه وتعبيريته ويندغم اندغاماً كاملاً بالجواب ،
بالاعتراض المعلن أو الموافقة المعلنّة. فالأولوية للجواب بالذات بمعنى
ما بوصفه البداية النشطة : ذلك ان الجواب يخلق أرضية للفهم ويعدّ له
بنشاط واهتمام . الفهم لا ينضج إلاّ في الجواب . الفهم والجواب
منذغمان دياكتيكيا أحدهما بالآخر وشروطان أحدهما بالآخر
ولا وجود لأحدهما دون الآخر .

وعلى هذا فالفهم النشط إذ يُدخل الشيء المفهومَ في الأفق الجديد
للفاهم ، إنما يرسّي بذلك جملة علاقات متبادلة معقدة وجملة تناغمات
أو تنافرات صوتية مع الشيء المفهوم ويغنيه بالمحظّات الجديدة . والمتكلم
إنما يقيم حساباً لمثل هذا الفهم بالذات . ولهذا فتوجهه إلى السامع هو
توجهه إلى الأفق الخاص للسامع ، إلى العالم الخاص للسامع . وهذا التوجه
يضيف إلى كلمة المتكلم لحظات جديدة كل الجدة . ذلك أنه يجري
في هذه العملية تفاعل سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة وآفاق
مختلفة ونظم نبرات تعبيرية مختلفة « ولغات » اجتماعية مختلفة . فالتكلم
يسعى إلى توجيه كلمته مع أفقه المحدّد لهذه الكلمة في أفق آخر (أفق
الفاهم) وبالتالي يدخل في علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر .
المتكلم يحترق أفقا آخر هو أفق السامع ويبنى قوله على أرض الغير ،
على الخلفية الزكانية للسامع .

هذا النوع الثاني من الحوارية الداخلية للكلمة يختلف عن الأول المحكوم بقاء الكلمة بكلمة الآخر داخل الموضوع نفسه . فالأفق الذاتي للسامع هنا ، وليس الموضوع ، هو حلبة اللقاء . ولهذا تحمل هذه الحوارية طابعا ذاتيا نفسيا أقوى وعارضا في كثير من الأحيان ، امثاليا فظاً حيناً ، ومحاجيا متحديا حيناً آخر . وفي أحيان كثيرة جلدأ ولا سيما في الأشكال البلاغية يمكن لهذا النوجه إلى السامع وما يتصل به من حوارية داخلية للكلمة أن يحجب الموضوع بكل بساطة : اذ يصبح إقناع السامع غاية قائمة بذاتها ومكتفية بذاتها مما يصرف الكلمة عن معالجة الموضوع نفسه معالجة خلقة . .

ولئن كانت العلاقة الحوارية بكلمة الغير داخل الموضوع والعلاقة الحوارية في جواب السامع المتوقع مختلفتين اختلافا جوهرياً وتحدثان في الكلمة آثارا أسلوبية مختلفة ، إلا أنه بإمكانهما ، مع هذا ، التواشج الوثيق بحيث تصبحان غير قابلتين للتفريق بينهما بالنسبة إلى التحليل الأسلوبي .

وعلى سبيل المثال تتميز الكلمة عند تولستوي بحواريتها الداخلية الحادة ، وهذه الحوارية الحادة تلقاها في الموضوع كما في أفق القارئ الذي يحس تولستوي إحسانا مرهفاً بخصائصه المعنوية والتعبيرية . هذان الخطان في الحوارية (ذات الشحنة المحاجية في معظم الأحيان) يتواشجان تواشجاً وثيقاً جداً في أسلوبه . فالكلمة عند تولستوي حتى في أوفر تعابيرها « غنائية » وفي أشد أوصافه « ملحمية » تتناغم وتتنافر (وتتنافر أكثر مما تتناغم) مع مختلف لحظات الوعي الكلمي الاجتماعي المتباين الذي يلف الموضوع ، وتقتحم في الوقت نفسه على نحو محاجي

أفق القارئ بموضوعاته وقيمه في محاولة منها لإصابة الخلفية الزكائية لفهمه النشاط وتخريبها . وتولستوي في هذا وريث القرن الثامن عشر ولا سيما روسو . من هنا يأتي أحيانا تضيق الوعي الاجتماعي المتضارب الذي يحتاجه تولستوي حتى حدود وعي أقرب معاصريه ، معاصر يومه وليس حقبته . ومن هنا بالتالي التشخيصية المفرطة للحوارية (التي تكاد تكون حاجة دائماً) . ولهذا السبب تحتاج الحوارية ، التي نسمعها بوضوح زائد في تعبيرية أسلوبه ، إلى تعليق تاريخي أدبي خاص أحيانا . فنحن لا نعرف مع أي شيء بالضبط يتناغم النغم الأساسي أو يتنافر . ومع هذا فالتنافر أو التناغم من مهمة الأسلوب (١) . إلا أن هذه التشخيصية المفرطة (التي تكاد تقرب من تشخيصية المقالة الصحفية الهجائية) لا تسم إلا اللحظات والأصوات الثانوية للحوارية الداخلية في كلمة تولستوي .

إن الموقف من كلمة الآخر ومن قول الآخر من مهمة الأسلوب كما رأينا في ظواهر الحوارية الداخلية للكلمة التي درسناها (الداخلية تميزها لها من الحوار ذي الطابع التأليفي الخارجي) . والأسلوب يشتمل عضويًا بالإشارات التي في الخارج وتناسب عناصره مع عناصر السياق الآخر . فالسياسة الداخلية للأسلوب (القرن بين العناصر) تتحد بسياسته الخارجية (موقفه من كلمة الآخر) . كأني بالكلمة تعيش على تخوم سياقها هي وسياق الغير .

١ - راجع كتاب ب . م ايخنيوم « ليف تولستوي » ، الكتاب الأول ، ليننغراد ١٩٢٨ ، حيث يزخر الكتاب بالمعطيات المناسبة وعلى سبيل المثال كشفه عن موضوع الساعة الملح في قصة تولستوي « سعادة عائلية » .

والرد في أي حوار فعلي يعيش أيضاً مثل هذه الحياة المزدوجة .
فهو يُبنى ويفهم في سياق الحوار الكامل الذي يتكوّن من أقواله هو
(من وجهة نظر المتكلّم) ومن أقوال الآخر (ندّه) . ولا يمكن انتزاع
الردّ من هذا السياق المتداخل المكوّن من كلمات المتكلم وندّه دون
أن يفقد الردّ معناه ونغمته . فهو جزء لا يتجزأ من كلّ متضارب .

تبدو ظاهرة الحوارية الداخلية بقدر أو بأخر للعيان في كل مجالات
حياة الكلمة كما قلنا . لكن إذا كانت الحوارية في النثر الخارج عن
الفن (الحيّاتي اليومي ، البلاغي ، العلمي) تتمايز عادة في فعل خاص
وتتفتح في حوار مباشر أو في أشكال واضحة أخرى من أشكال
الافتراق والمحاكاة مع كلمة الآخر معبّر عنها تأليفاً ، فالحوارية في
النثر الفني ، والرواية على وجه التخصيص ، تحترق عملية احتواء
الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيرة من دلالة الكلمة وبنيتها
النحوية . فيصبح التوجه الحوارية المتبادل هنا وكأنه حدثُ الكلمة ذاتها
يشيع من الداخل الحياة والدوامية في كل لحظات هذه الكلمة .

في معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا تُستخدم
الحوارية الداخلية للكلمة فنياً كما قلنا ، فهي لا تلخل في الموضوع
الجمالي للعمل الفني ، وتُخمدُ افتعالاً في الكلمة الشعرية . أما في
الرواية فتصبح الحوارية الداخلية إحدى أكثر لحظات الأسلوب النثري
جوهريّة ، وتخضع هنا لمعالجة فنية خاصة .

ولا يمكن للحوارية الداخلية أن تصبح القوة الجوهريّة المبدعة للشكل
إلا حيث ينحصر التنوّع الكلامي الاجتماعي الخلافات والتناقضات
الفردية ، وحيث لا تتردّد الأصدااء الحوارية في قعر معاني الكلمة

(كما في الأجناس البلاغية) بل تنفذ إلى الطبقات العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية (الشكل المداخلي للكلمة) حواريتين ، وحيث ينشأ حوار الأصوات تلقائياً من الحوار الاجتماعي بين « اللغات » ، وحيث يأخذ قول الآخر يتردد وكأنه لغة اجتماعية غريبة ، وحيث يتحوّل توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين إلى توجه وسط لغات غريبة اجتماعياً في نطاق اللغة القومية الواحدة .

ان الحوارية الطبيعية للكلمة لا تستخدم فنيافي الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق . الكلمة هنا تكتفي بذاتها ولا تفترض أقوالاً أخرى خارج حدودها . والأسلوب الشعري مقطوع الصلة اصطناعاً بأي تفاعل مع كلمة الآخر ، بأي تطّلع إلى كلمة الآخر .

كما هو غريب على الأسلوب الشعري وبنفس القدر أيضاً أي تطّلع إلى لغات الآخرين ، إلى امكانية وجود مفردات أخرى ودلالية أخرى وأشكال نحوية أخرى الخ وإلى وجود وجهات نظر لغوية أخرى . وعليه فغريب على الأسلوب الشعري الإحساس بمحدودية لغته وتاريخيتها ومشروطيتها وخصوصيتها الاجتماعية ، ولهذا فغريب عليه أيضاً الموقف النقدي ، المتحفّظ من لغته بوصفها إحدى لغات التنوع الكلامي الكثيرة وما يرتبط بهذا الموقف من تمنّعه عن تسليم ذاته كلها ومعناه كله لهذه اللغة .

وبطبيعة الحال لم يكن ممكناً لأي شاعر وُجد تاريخياً بوصفه إنساناً يحيط به تنوع كلامي ولغوي حيّ ان يكون هذا الإحساس بلغته وهذا الموقف منها غريبين (بقلر أو بآخر) عليه ؛ لكنه لم يكن ممكناً لهذا الإحساس وهذا الموقف أن يجدا لهما مكاناً في الأسلوب الشعري لعمله

دون ان يخلّا بهذا الأسلوب ودون أن يحيله إلى نمط نثري ويحيله الشاعر إلى نثر .

في الأجناس الشعرية يحقق الوعي الفني (بمعنى وحدة كل مقاصد المؤلف المعنوية والتعبيرية) ذاته تحقيقاً كاملاً في لغته ، فهو محايت لها تماماً ، يعبر عن ذاته فيها مباشرة وتلقائياً ، دون تحفظات ودون تغريب . لغة الشاعر هي لغته ، إنه فيها حتى النهاية وباندماج وثيق بها ، يستخدم أي شكل فيها وأي كلمة وأي عبارة تبعاً لمهمتها المباشرة (دون معترضتين إن صح التعبير) ، أي بوصفها تعبيراً خالصاً ومباشراً عن قصده . ومهما يكن من شأن « عذابات الكلمة » التي يعيشها الشاعر ويعانيها أثناء عملية الإبداع ، فاللغة في العمل الذي يبدع أداة طيعة تتكافى تماماً وقصد المؤلف .

اللغة في العمل الشعري تحقق ذاتها بوصفها لغة يقينية فوق مستوى الشك وشاملة . كل ما يراه الشاعر ويدركه ويفكر فيه إنما يراه ويدركه ويفكر فيه بعيون هذه اللغة ، وبأشكالها الداخلية ، وليس هناك ما يقتضي اللجوء إلى مساعدة لغة أخرى ، غريبة للتعبير عنه . لغة الجنس الشعري عالم بطليموسي واحد ووحيد : لا وجود ولا حاجة لأي شيء خارجه . ان فكرة تعدد العوالم اللغوية ذميمة بقدر واحد من المعاني والتعبيرية مرفوضة عضوياً بالنسبة للأسلوب الشعري .

ان عالم الشعر ، مهما كشف فيه الشاعر من تناقضات وتراعات لا مخرج منها ، منار دائماً بكلمة واحدة يقينية . التناقضات والتراعات والشكوك تبقى في الموضوع ، في الأفكار ، في مشاعر المعاناة ، وباختصار تبقى في المادة الشعرية . لكنها لا تنتقل إلى اللغة . في الشعر الكلمة

حول الشكوك والريب يجب أن تكون كلمة يقينية فوق مستوى الشك والريبة .

ان مسؤولية الأسلوب الشعري المباشرة والمتساوية عن لغة العمل كله بوصفها لغته ، والتضامن الكامل مع كل لحظة من لحظات هذه اللغة وكل نغمة من نغماتها وكل ظلّ من ظلالها ، هذا المطلب الجوهرى لهذا الأسلوب . إنه يكتفي بلغة واحدة ووعي لغوي واحد . والشاعر لا يستطيع أن يقابل وعيه الشعري ومقاصده باللغة التي يستخدمها . إذ إنه فيها كاملاً ولهذا لا يستطيع أن يجعلها في نطاق الأسلوب موضوع إدراك أو فكرة أو موقف . اللغة معطاة له من الداخل فقط ، في عملها القصدي وليس من الخارج ، في خصوصيتها ومحدوديتها الموضوعية . ان القصديّة المباشرة المطلقة للغة وقيمتها الكاملة وإظهارها الموضوعي في الوقت نفسه (بوصفها واقعاً لغوياً محدوداً من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية) أمور متنافية في حدود الأسلوب الشعري . ذلك ان وحدة اللغة ووحدةانيتهما هما الشرطان الضروريان لتحقيق فردية الأسلوب الشعري القصديّة المباشرة ولتماسكه المنولوجي .

هذا لا يعني بطبيعة الحال ان التنوع الكلامي أو حتى لغات الغير لا يمكن أن تدخل في العمل الشعري إطلاقاً . الحقيقة ان هذه الإمكانيات محدودة : هناك مجال معين للتنوع الكلامي في الأجناس الشعرية « الوضيعة » فقط (الهجائية ، الكوميديّة الخ) . ومع هذا بالإمكان دخول التنوع الكلامي (اللغات الايديولوجية الاجتماعية الأخرى) حتى في الأجناس الشعرية الخالصة ، وفي المقام الأول في كلام الشخص

لكن هذا التنوع الكلامي هنا ذو علاقة بالموضوع (objet) ، إنه

يُعرَض بوصفه شيئاً في حقيقة الأمر ، فهو ليس واللغة الفعلية للعمل في مستوى واحد : إنه حركة (geste) مصوّرة من حركات الشخص وليس كلمة مصوّرة . ان عناصر التنوع الكلامي لا تدخل هنا على قدم المساواة مع اللغة الأخرى ، اللغة التي تحمل وجهات نظرها الخاصة والتي يمكنك أن تقول بها شيئاً لا تستطيع قوله بلغتك ، بل على قدم المساواة مع الشيء المصوّر . ذلك ان الشاعر يتكلم بلغته هو على الشيء الغريب . فهو لا يلجأ أبداً : كي ينير عالم الآخرين ، إلى لغة الآخرين بوصفها اللغة الأنسب لهذا العالم . أما الناثر كما سنرى فيحاول التكلم بلغة الآخرين حتى على ما يخصه هو (باللغة غير الأدبية للراوية أو ممثل فئة أيدولوجية اجتماعية معينة على سبيل المثال) ، وكثيراً ما يقيس عالمه بمقاييس الغير اللغوية .

وجراء المتطلبات التي تبيّناها ، كثيراً ما تصبح لغة الأجناس الشعرية حيثما تقترب هذه الأجناس من ملأها الأسلوبى الأقصى (١) ، لغةً مستبدّة ، عقائدية ومحافضة ، منغلقة على تأثير اللهجات الاجتماعية الخارجة عن الأدب . ولهذا السبب بالذات تصبح واردةً وممكنة على أرضية الشعر هذه فكرة « اللغة الشعرية الخاصة » ، « لغة آلهة الشعر وسدنته » الخ. ومما له دلالة الخاصة ان الشاعر ، اذ يرفض لغة أدبية ما ، يحلم في أغلب الأحيان باصطناع لغة شعرية جديدة خاصة بدلاً من استخدام اللهجات الاجتماعية المتاحة والقائمة فعلاً . ان اللغات الاجتماعية تتعلق بالموضوع — الشيء وذات خصوصية مميزة ، محدّدة

١ — نحن نصف دائماً المدى الأمثل للأجناس الشعرية بطبيعة الحال . أما في الأعمال الفعلية فبالإمكان وجود مستويات ثرية جوهريّة ، وجود أنواع هجينة متعددة من هذه الأجناس تنتشر خاصة في عصور تغير اللغات الأدبية الشعرية .

اجتماعيا ومحصورة مكانيا . أما لغة الشعر المنشأة اصطناعاً فستكون لغة قصصية ضريحة لا يخالطها شك أو ريب ، واحدةٌ ووحيدة . وعلى سبيل المثال حين أخذ الناثرون الروس يبدون اهتماماً فريداً باللهجات والسكاز في بداية القرن العشرين ، كان الرمزيون (بلمونت وف . ايفانوف) ثم المستقبليون يخلعون بانشاء « لغة خاصة بالشعر » ، بل قاموا بمحاولات لإنشاء لغة كهذه (محاولات خليبنيكوف) .

ان فكرة لغة واحدة ووحيدة خاصة بالشعر فلسفة طوباوية مميزة للكلمة الشعرية ، يقوم في أساسها الشروط والمتطلبات الفعلية للأسلوب الشعري المكتفي بلغة واحدة ذات قصصية مباشرة ترى إلى اللغات الأخرى (المحكية ، العملية ، النثرية الخ) على أنها تنصب على الموضوع — الشيء ولا تساويها إطلاقاً (١) .

ان اللغة ، بوصفها الوسط الشخص الحي الذي يعيش وعي فنان الكلمة فيه ، لا تكون واحدة أبداً . إنها واحدة فقط بوصفها نظاماً صرفياً نحوياً لأشكال معيارية مأخوذاً بمعزل عن التأويلات والإدراكات الأيديولوجية المشخصة التي يزخر بها ، وعن الصيرورة التاريخية المستدرة للغة الحية . ان الحياة الاجتماعية الحية والصيرورة التاريخية تخلقان في نطاق اللغة القومية ، الواحدة نظرياً ، تعددية عوالم مشخصة ومنظورات أيديولوجية كلمية واجتماعية مغلقة ، وضمن هذه ، المنظورات المختلفة تمتلئ العناصر المجردة الواحدة في اللغة بمضامين قيم ومعان مختلفة وبايقاعات مختلفة .

١ — هكذا كانت وجهة نظر اللغة اللاتينية في اللغات القومية في القرون الوسطى .

واللغة الأدبية نفسها — محكية وكتابية — وإن كانت واحدة ليس من حيث سماتها اللغوية العامة المجردة وحسب ، بل من حيث أشكال إدراك هذه اللحظات المجردة ، هي لغة مفككة ومتنوعة كلامياً في جانبها المتصل بالمعنى المشخص والتعيري للموضوع .

هذا التفكك تحكمه قبل كل شيء البنية العضوية للأجناس فبعض لحظات اللغة (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية أو غيرها) تلتحم التحاماً وثيقاً بالتطلع القصدي والنظام النبروي العام لهذا الجنس أو ذاك : جنس الخطابة أو الأدب الاجتماعي أو الصحافة أو أدب الصحفيين أو الأدب الرخيص (رواية البولفار مثلاً) وأخيراً أجناس الأدب الكبير المختلفة ، فتكتسب بصفة هذه الأجناس الخاصة : تشاركها وجهات نظرها الخاصة ومقارباتها وأشكال تفكيرها والفروق بينها ونبراتها الخاصة .

ويضاف إلى تفكك اللغة حسب الأجناس تفكك آخر يتوافق مع الأول حيناً ويختلف عنه حيناً آخر هو تفكك اللغة مهنيّاً (بالمعنى الواسع للكلمة) : فهناك لغة المحامي والطبيب والتاجر والسياسي والمعلم الخ . هذه اللغات لا تتميز بمفرداتها وحسب بطبيعة الحال ، بل تغير في أشكال معينة من التوجه القصدي ، ومن الإدراك والتقويم المشخصين . ولغة الكاتب (الشاعر ، الروائي) نفسها يمكن اعتبارها أرغة إلى جانب أرغات أخرى .

ما يهمنا هنا هو الجانب القصدي في تفكك « اللغة العامة » ، أي الجانب المتعلق بالموضوع في معناه وتعيريته . ذلك أن ما يتفكك ويتميز ليس القوام الألسني المحايد للغة ، بل امكاناتها القصدية هي التي

تُنْتَهَب : فهي تتحقق في اتجاهات معينة ، وتمتلىء بمضمون معين ،
وتتشخص وتتعين ، وتشرب بتقويمات مشخصة وتندغم مع موضوعات
معينة وآفاق تعبير معينة سواء من حيث الجنس الأدبي أو المهنة . لغات
الأجناس والأرغاف المهنية هذه هي ، من داخل هذه الآفاق أي بالنسبة
إلى المتكلمين أنفسهم ، قصصية صريحة أي معبرة تعبيراً مباشراً وكاملاً ،
أما من الخارج ، أي لمن هم خارج هذا الأفق القصدي ، فيمكن أن
تكون ذات خصوصية وصفية أو تلوينية الخ . المقاصد التي تخترق
هذه اللغات تثخن بالنسبة لغير المشاركين في الأفق القصدي ، تصبح
تقييدات معنوية وتعبيرية بالنسبة لهم ، تثقل عليهم الكلمة وتغريبها عنهم ،
وتعسر عليهم الكلمة في استخدامها القصدي المباشر غير المتحفظ .

لكن الأمر أبعد من أن يُستفد بالتفكك الجنسي والمهني للغة
الأدبية العامة . فمع أن اللغة الأدبية في نواتها الأساسية كثيراً ما تكون
متجانسة اجتماعياً بوصفها اللغة المحكية والكتابية لفئة اجتماعية مهيمنة ،
إلا أنه يتوفر فيها دائماً حتى في هذه الحالة قشر من التباين الاجتماعي
والتفكك الاجتماعي يمكن أن يصبح في غاية الحدة في بعض الحقب .
هذا التفكك الاجتماعي يمكن أن يتطابق في حالة أو في أخرى والتفكك
الجنسي أو المهني ، لكنه في حقيقة الأمر تفكك قائم بذاته ومتميز
بطبيعة الحال .

أن التفكك الاجتماعي محكوم أيضاً وقبل أي شيء باختلاف الآفاق
المعنوية والتعبيرية للموضوعات ، أي إنه يتبدى في الاختلافات النمطية
لإدراك عناصر اللغة وإبرازها ويمكنه ألا يخل بالوحدة اللهجية
اللغوية المجردة للغة الأدبية العامة .

ثم ان أي نظرة قيمة اجتماعيًا إلى العالم تملك القدرة على نهب
الإمكانات القصصية للغة عن طريق تحقيقها تحقيقاً مشخصاً خاصاً
ومتميّزاً . فالاتجاهات (الفنية وسواها) والحلقات والمجالات وبعض
الصحف وحتى بعض الأعمال الهامة وبعض الأفراد يملكون القدرة
كلّ بقدر ما أوتي من أهمية اجتماعية على تفكيك اللغة بإثقالهم كلماتها
وأشكالها بنواياهم ونبراتهم النموذجية الخاصة ، وبهذا يغربونها إلى
حدّ ما عن الاتجاهات والأحزاب والأعمال الأخرى والأشخاص
الآخرين .

ان أي كلام قيّم اجتماعياً يملك القدرة على التأثير بمقاصده
تأثيراً قد يستمرّ طويلاً ويصيب دائرة واسعة في لحظات اللغة المقحمة
في سياق اندفاعته المعنوية والتعبيرية ، اذ يفرض على هذه اللحظات
فروقا معينة في المعنى وتدّرجاتٍ معينة في القيم ؛ وهكذا يمكنه ان
ينشئ الكلمة الشعار والكلمة الشتيمة والكلمة الثناء الخ .

ولكل جيل في كل فئة اجتماعية في كل لحظة تاريخية من حياة
الكلمة الأيديولوجية لغته . زد على ذلك أن لكل عمرٍ ، في الواقع ،
لغته ومفرداته ونظام نبراته الخاص التي تتغير تبعاً للشريحة الاجتماعية
وللمنشأة التعليمية (فلغة طالب المدرسة الحربية ولغة طالب الثانوية
ولغة طالب المعهد العلمي لغات مختلفة) ولعوامل التفكيك الأخرى .
وهذه كلها لغات نمطية اجتماعياً مهما كانت دائرتها الاجتماعية
ضيقة . وحتى الأثرة العائلية يمكن ان تكون الحد الاجتماعي للغة . مثال
ذلك أثرة آل ايرتينييف التي صورها تولستوي بكل ما فيها من مفردات
خاصة ونظام نبرات خاص متميز .

وأخيراً ، تتعاش في كل لحظة لغاتُ حقبة وفترات مختلفة من حقبة الحياة الإيديولوجية الاجتماعية وفتراتها . بل توجد أيضاً لغاتُ أيام : فيومنا وأمسنا السياسي والإيديولوجي الاجتماعي ليس بينهما ، بمعنى ما ، لغة مشتركة ؛ ولكل يوم وضعه الاجتماعي الإيديولوجي المعنوي ومفرداته ونظام نبراته وشعاره وكلماته في الشتم والثناء . ان الشعر يفقد الأيام وجهها في اللغة . أما النثر كما سنرى فكثيراً ما يفرق بينها عمداً وبحساب ، ويجسدها في ممثلين من لحم ودم ويواجه واحد منهم بالآخر في حوارات روائية لا مخرج منها .

وهكذا فاللغة في كل لحظة من لحظات وجودها التاريخي متنوعة كلامياً : إنها التعاش مجسداً بين تناقضات الحاضر والماضي الاجتماعية الإيديولوجية ، بين مختلف حقبة الماضي ، وبين مختلف فئات الحاضر الأيديولوجية الاجتماعية ، بين الاتجاهات والمدارس والحلقات الخ . « ولغات » التنوع الكلامي هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلة « لغات » جديدة نمطية اجتماعياً .

إلا ان بين « لغات » التنوع هذه كلها اختلافات منهجية جدية عميقة : ذلك أنه يقوم في أساسها مبادئ فرز واشتقاق متباينة تماماً (المبدأ للوظيفي في بعض الحالات ، مضمون الموضوع في حالات ثانية . المبدأ اللهجوي الاجتماعي في حالات ثالثة) . ولهذا السبب نرى أن هذه « اللغات » لا تنفي إحداها الأخرى ، بل تتقاطع معها بصور مختلفة (اللغة الأوكرانية ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة الرمزية المبكرة ، لغة الطالب ، لغة جيل الأطفال ، لغة المثقف الصغير ، لغة نصير النيتشوية الخ) . حتى ليبدو أحياناً أن كلمة « اللغة » تفقد في هذه الحالة

أي معنى ، اذ ليس هناك مستوى واحد ، على ما يظهر ، يمكن أن تلتقي فيه كل هذه « اللغات » .

لكن هذا المستوى الواحد الذي يبرّر مقارناتنا موجود فعلا : ذلك أن كل لغات التنوع الكلامي ، أيّا كان المبدأ القائم في أساس تمايزها وانفرادها ، هي وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال من أشكال وعيه بالكلمة ، ومجالات خاصة من مجالات رؤية الموضوعات في معانيها وقيمتها . وبوصفها كذلك يمكن أن تقارن إحداها بالأخرى ، وأن تكمل إحداها الأخرى وتناقض إحداها الأخرى وترتبط بالأخرى حواريا . ويمكنها ، بوصفها كذلك ، أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ، وفي المقام الأول في الوعي الإبداعي للروائي الفنان . وبما هي كذلك فهي تعيش فعلا تكافح وتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي . ولهذا السبب يمكن لهذه اللغات جميعا ان تنتظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية التي يمكنها ان توحد في ذاتها أساليب المحاكاة الساخرة للغات الأجناس الأدبية ، ومختلف أنواع أسلبة وعرض لغات المهن ، والاتجاهات ، والأجيال ، واللهجات الاجتماعية الخ (مثال ذلك ما نجده في الرواية الفكاهية الإنكليزية) . هذه اللغات كلها يمكن للروائي ان يشركها بهدف توزيع موضوعاته اوركستراليا والتعبير عن تراياه وأحكامه تعبيرا مواربا (غير مباشر) .

ولهذا السبب ترانا نبرز طوال الوقت اللحظة المعنوية والتعبيرية للموضوع أي اللحظة القصصية بوصفها القوة المفككة والممايزة للغة الأدبية العامة ، وليس السمات الألسنية (تلاوين المفردات ، الفروق الثانوية في الدلالة الخ) للغات الأجناس الأدبية والأرغاث المهنية الخ .

فما تلك السمات سوى ترسّبات متعلّبة إن صح التعبير من عدل
القصد ، ليست سوى علامات متروكة على طريق العمل الحيّ للقصد ،
لتأويل الأشكال اللغوية العامة . هذه السمات الخارجية ، الملاحظة
والمثبتة ألسنيا ، لا يمكنها هي نفسها أن تُفهم وتدرس دون فهم
تأويلها القصدي .

أن الكلمة تعيش خارج ذاتها ، في توجهها الحي إلى الموضوع ؛
فاذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية ، لن يبقى بين أيدينا إلاّ جثة
الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئاً لا عن وضع الكلمة الاجتماعي
ولا عن مصير حياتها . ان دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها
خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي
المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به .

إننا حين نقدّم الجانب القصدي لتفكك اللغة الأدبية ، نستطيع
أيضاً ، كما قلنا سابقاً ، وضع ظواهر غير متجانسة منهجياً كاللهجات
المهنية والاجتماعية والنظرة إلى العالم والمؤلفات الفردية في صف واحد ،
اذ في الجانب القصدي منها يقوم ذلك المستوى المشترك الذي يمكنها
أن تتقابل فيه وتتقابل حوارياً . القضية كل القضية ان قيام علاقات
حوارية (أصيلة) بين « اللغات » ، أيّاً كانت هذه اللغات ، أمر ممكن ،
أي إنه يمكن ادراك هذه « اللغات » على أنها وجهات نظر في العالم .
ومهما يكن من اختلاف وتباين القوى الاجتماعية التي تنتج عملية
التفكيك هذه (سواء كانت المهنة أو الاتجاه الأدبي أو الجنس الأدبي ،
أو الشخصية الفردية) فان العملية نفسها تتلخص بأشباع اللغة إشباعاً
مديداً (نسبياً) وقيماً اجتماعياً (جماعياً) بمقاصد ونبرات معينة
(وبالتالي مقيّدة) .

وبقدر ما يكون هذا الاشباع المفكك أطول ديمومة والدائرة الاجتماعية التي يشملها أوسع ، وبالتالي بقدر ما تكون القوة المحدثة لعملية تفكيك اللغة جوهريّة ، تكون تلك الآثار ، تلك التغيّرات الألسنية في سمات اللغة (الرموز الألسنية) التي تبقى في اللغة نتيجة عمل هذه القوة — من الفروق الدلالية الثابتة (والاجتماعية بالتالي) وحتى السمات اللفظية الحقيقية (الصوتية والصرفية وغيرها) التي تمكّنا من القول بتشكيل لهجة اجتماعية متميزة فعلاً ، — تكون تلك الآثار أكثر حدّة ورسوخاً .

ونتيجة عمل كل هذه القوى المفككة لا تبقى في اللغة أية كلمات وأشكال محايدة « لا تخصّ أحداً » : فاللغة كلها تبدو متنازعة ، مخترقة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات . اللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها ليست نظام أشكال معيارية مجرداً ، بل رأياً متضارباً مشخّصاً في العالم . الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة ، الجنس أو الاتجاه الأدبي ، الحزب ، عملٍ معيّن ، انسان معين ، جيل معين ، عمر معين ، يوم معين ، ساعة معينة . كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعياً ؛ كل الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد ؛ في الكلمة لا مفرّ من الفروق السياقية (المتصلة بالأجناس والاتجاهات والأفراد) .

وفي حقيقة الأمر ان اللغة بوصفها واقعاً اجتماعياً حيّاً مشخّصاً ، بوصفها رأياً متضارباً ، تقع بالنسبة إلى وعي الفرد عند تخومه وتخوم الآخرين . كلمة اللغة كلمة نصف غريبة . إنها لا تصبح كلمة المتكلّم إلاّ حين يملؤها هذا بقصده ، إلاّ حين يتملّكها ويزجّها في اندفاعته

المعنوية والتعبيرية . وحتى لحظة الامتلاك هذه ، الكلمة لا تكون في لغة محايدة وعديمة الشخصية (فالتكلم لا يأخذ الكلمة من القاموس !) بل على شفاه الآخرين ، في سياقات الآخرين وفي خدمة مقاصد الآخرين : من هنا يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته . لكن ليست كل الكلمات تنصاع بقدر واحد من السهولة واليسر لأي كان كي يمتلكها ويستأثر بها : بعض الكلمات تقاوم بعناد ، وبعضها الآخر يبقى غريبا ، ذا وقع غريب بين شفتي المستأثر به ، لا يمكنه الاندماج في سياقه وبالتالي يسقط منه ؛ كأن هذه الكلمات تضع نفسها رغم إرادة المتكلم بين معترضتين . اللغة ليست وسطا محايدا ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلم القصدي ، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين . وتملك شخص ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة .

انطلقنا حتى الآن من افتراض وسادة ألسنية مجردة (لهجوية) للغة الأدبية . لكن اللغة الأدبية بالذات أبعد من أن تكون لهجة مغلقة . فبين اللغة الأدبية الحياتية المحكية واللغة الأدبية المكتوبة يمكن تبيين حلول على قدر أو آخر من الوضوح . والفروق بين الأجناس الأدبية كثيراً ما تتطابق مع الفروق اللهجوية (الأجناس الرفيعة مع اللهجات الكنسية السلافية ، والوضيعة المحكية مع أجناس القرن الثامن عشر على سبيل المثال) ؛ وأخيراً يمكن لبعض اللهجات أن تأخذ وضعاً شرعياً في الأدب ، وبهذا تندمج إلى حد ما في اللغة الأدبية .

وبدخول اللهجات الأدب واندماجها في اللغة الأدبية تفقد بطبيعة الحال على أرضية اللغة الأدبية صفتها كنظم لغوية اجتماعية مغلقة ، فتتشوه وتكف ، في واقع الأمر ، عن كون ما كانته بوصفها لهجات .

لكن هذه اللهجات بدخولها اللغة الأدبية واحتفاظها فيها ببلدانتها اللغوية اللهجوية ، بلغتها المغايرة ، تشوّه ، من ناحية أخرى ، اللغة الأدبية ذاتها ، فتكف هذه بدورها عن كون ما كانته سابقا أي نظاما لغويا اجتماعيا مغلقا . ان اللغة الأدبية ، كالوعي اللغوي للمثقف ثقافة أدبية الملازم لها ، ظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة ؛ اذ ان التضارب القصدي فيها (والموجود في أي لهجة مغلقة) يتحوّل إلى تنوّع لغات ؛ إنه ليس لغة بل حوار لغات .

ان اللغة الأدبية القومية لشعب ذي ثقافة ثرية متطورة ، ولا سيما روائية ، وتاريخ كلمة أيديولوجية غني ومتوتر هي ، في الواقع عالم أصغر لا يعكس فقط العالم الكبير للتنوّع الكلامي القومي بل الأوروبي أيضا . ان وحدة اللغة الأدبية ليست وحدة نظام لغة واحد مغلق ، بل وحدة عميقة الخصوصية « للغات » تماسّت فيما بينها ووعت إحداها الأخرى (وإحدى هذه اللغات هي اللغة الشعرية بالمعنى الضيق) . وفي هذا خصوصية الإشكالية المنهجية للغة الأدبية .

ان الوعي اللغوي الاجتماعي الأيديولوجي المشخص اذ يصبح نشطا بشكل خلاق ، أي نشطا من الناحية الأدبية ، يجد نفسه محاطا بتنوع كلامي وليس بلغة واحدة ومحيطة فوق مستوى الشك والخلاف : ان الوعي اللغوي النشط أدبيا كان يجد في كل زمان ومكان (وفي كل عهود الأدب التي نعرفها تاريخيا) « لغات » وليس لغة . كان يجد نفسه أمام ضرورة اختيار اللغة . وكان في كل خطاب كلمي أدبي يتوجه بنشاط في التنوّع الكلامي ، ويتخذ فيه موقعا ، ويختار « اللغة » . وحده الإنسان الذي يبقى في إطار حياته اليومية المغلقة ، المحرومة من

الكتابة والفاقد أي معنى ، الذي يبقى بمعزل عن كل دروب الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية ، يمكنه ألا يحس بهذه الفعالية اللغوية الاصطفائية وبوسعه بالتالي أن يهتم على اطمئنانه واسترخائه في يقينية لغته ومحتوياتها .

لكن حتى مثل هذا الإنسان لا يتعامل ، في الواقع ، مع لغة واحدة ، بل مع لغات . لكن مكان كل من هذه اللغات ثابت متأصل وفوق الشك ، وانتقاله من لغة إلى أخرى محتسّم سلفاً وغير واعٍ كاننتقاله من غرفة إلى أخرى. فهذه اللغات لا تتصادم فيما بينها في وعيه، وهو لا يحاول الوصل بينها، كما لا يحاول النظر إلى لغة بعين لغة أخرى .

وهكذا كان الفلاح الأمي البعيد كل البعد عن أي مركز ، والغارق بسداجة في حياة الجمود والثبات التي لا يمكن أن تتزعزع في وعيه ، يعيش في عدة نظم لغوية في آن : كان يصلي لربه بلغة (اللغة السلافية الكنسية) ، وينشد الأغاني بثانية ، وفي أسرته يتكلم ثالثة ، وحين بدأ يميل على المتعلّم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة حاول التكلم برابعة (بلغة رسمية سليمة ، لغة العرائض) . لكن هذه كلها لغات مختلفة حتى من وجهة نظر سماتها الاجتماعية اللهجية المجردة . إلا ان هذه اللغات كلها لم تكن مترابطة فيما بينها حوارياً في وعي الفلاح اللغوي ؛ كان ينتقل من لغة إلى أخرى دون تفكير أو روية ، كان ينتقل بشكل آلي : فكل لغة فوق الشك في مكانها ، ومكان كل منها أكيد، لا شك فيه . فالفلاح لم يكن قد تعلّم بعد النظر إلى اللغة (وعالم الكلمات المقابل لها) بعيني اللغة الأخرى (إلى لغة حياته اليومية وحياته عالمه بعيني لغة الصلاة أو الأغنية - وبالعكس) (١) .

١ - نحن هنا نبسط الأمر قصداً : فالفلاح كان يعرف إلى حد ما كيف يصنع هذا ، وكان يصنعه .

وما ان بدأت الإنارة التقليدية المتبادلة بين اللغات في وعي فلاحننا ،
وما ان تبين أن هذه اللغات ليست مختلفة وحسب ، بل متناقضة أيضا ،
وأن النظم الأيديولوجية ومقاربات العالم المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذه
اللغات لا تستقر الواحدة إلى جانب الأخرى بسلام بل تناقضها ، حتى
انتهت يقينية هذه اللغات وحتميتها المسبقة ، وبدأ التوجه الاصطفاي
النشط في وسطها .

لغة الصلاة وعالمها ، لغة الأغنية وعالمها ، لغة العمل والحياة
اليومية وعالمها ، لغة مركز المنطقة وعالمها الخاصان ، لغة عامل المدينة
القادم في إجازة وعالمه الجديدان — كل هذه اللغات والعوالم أخذت
تخرج بعد وقت قصير أو طويل من حالة التوازن الهادئ والميت وتكشف
عن تناقضها .

ان الوعي اللغوي النشط أدبيا يجد بطبيعة الحال تعدداً كلامياً أشد
عمقاً وتنوعاً في داخل اللغة الأدبية كما في خارجها . من هذه الحقيقة
الأساسية يجب أن تنطلق أي دراسة جوهرية للحياة الأسلوبية للكلمة .
ذلك ان طابع التنوع الكلامي الموجود سابقاً ووسائل التوجه فيه تحكم
الحياة الأسلوبية الشخصية للكلمة .

ان الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة والقول الواحد
المغلق مونولوجياً . وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يتعامل
معه . وهذا ما يحدد وسائل توجه الشاعر في التنوع الكلامي الفعلي .
على الشاعر امتلاك لغته امتلاكاً شخصياً كاملاً وتحمل مسؤولية واحدة
متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده ومقاصده
وحدها . وعلى كل كلمة التعبير تعبيراً تلقائياً ومباشراً عن قصد الشاعر ؛

يجب ألا تكون هناك مسافة بين الشاعر وكلمته . عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كلاً قصدياً واحداً : فليس لأي تفكك أو تنوع كلامي ناهيك عن التنوع اللغوي أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري .

وفي سبيل ذلك يجرّد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة ، ولا يستخدم الكلمات والأشكال ، حين يستخدم هذه الكلمات والأشكال ، إلاّ بحيث تفقد صلتها بطبقات قصدية معينة من طبقات اللغة وبسياقات معينة فيها . فليس لأي كان أن يحس وراء كلمات العمل الشعري بالصور النموذجية لموضوعات الأجناس الأخرى (اللهم إلا صور الجنس الشعري الموجود بين يديه) ولا للمهن والاتجاهات (إلاّ اتجاه الشاعر نفسه) ولا للنظرات إلى العالم (إلا نظرة الشاعر الواحدة والوحيدة) ، ولا بصور المتكلمين الفردية والنموذجية ولا أساليبهم الكلامية ونبراتهم النموذجية . كل ما يدخل العمل عليه أن يفرق في الليثيه(*) ، أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى : اللغة لا تستطيع أن تتذكر إلاّ حياتها في السياقات الشعرية (وبعضُ التذكرات المبهمة المشخصة ممكن هنا) .

وبطبيعة الحال هناك دائماً حلقة مغلودة من السياقات التي تتفاوت في تشخيصيتها والتي يجب على العلاقة بها أن يُحسّ بها عن قصد في الكلمة الشعرية. لكن هذه السياقات معنوية خالصة وذات نبرة مجردة إن صح التعبير . أما هذه السياقات من حيث اللغة فهي عديمة الشخصية أو ، على أي حال ، يجب ألاّ يُحسّ خلفها بخصوصية لغوية مشخصة

* الليثيه في الأساطير اليونانية نهر الجحيم ومعناه الحرفي « النسيان » .

بالغة ، أو بطريقة كلام معيّنة الخ . كما يجب ألا يطلّ من ورائها أي وجه لغوي نمطي اجتماعيا (وجه الراوية المحتمل) . ففي كل مكان ليس هناك إلاّ وجه واحد هو الوجهُ اللغوي للؤلّف المسؤول عن كل كلمة مسؤوليته عن كلمته هو . ومهما يكن من شأن تعدّد وتنوّع الخيوط والتسلاعات والإشارات والتلميحات والمطابقات المعنوية والنبروية التي تصدر عن كل كلمة شعرية ، فهي كلها متكافأ وتتناسب مع لغة واحدة ومنظور واحد ، وليست متكافأ وتتناسب مع سياقات اجتماعية متباينة . زد على ذلك ان حركة الرمز الشعري (تطوير الاستعارة على سبيل المثال) يفترض تحديداً وحدة اللغة المتطابقة تطابقاً مباشراً وموضوعتها . ولو افترضنا أن التباين الكلامي الاجتماعي دخل العمل وفكك لغته ، فلن يكون من شأن ذلك إلا جعل التطور الطبيعي للرمز فيه وحركته أمرا مستحيلا .

والإيقاع في الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد أيضاً على أي تفكيك جوهري للغة . فالإيقاع باشراكه كل لحظة إشراكاً مباشراً في النظام النبروي للكل (من خلال الوحدات الإيقاعية الأقرب) يخلق في المهد تلك العوالم والوجوه الكلامية الاجتماعية الموجودة بالقلرة في الكلمة : وعلى أي حال يرسم لها حدوداً معينة ، ولا يمكنها من التطور والتجسّد ماديا . فهو بهذا يعزّز ويضيق على نحو أقوى وحدة مستوى الأسلوب الشعري واللغة الواحدة المصادرة بهذا الأسلوب وانغلاقهما .

وما نشوء الوحدة المتوترة للغة في العمل الشعري إلا نتيجة هذا العمل الدؤوب على تخليص كل لحظات اللغة من نوايا الغير ونبراته وعلى محو كل آثار التنوع الكلامي واللغوي . هذه الوحدة يمكن ان

تكون ساذجة وموجودة في حقبٍ نادرة جداً من حياة الشعر فقط ، حين لا يتعدى الشعر حدود الدائرة الاجتماعية المغلقة على نفسها بساذجة ، الواحدة التي لما تتباين ولما تنفكك أيديولوجيتها ولغتها فعلاً . أما نحن فنشعر عادةً بذلك التوتر العميق والواعي الذي تبدله لغة العمل الشعرية الواحدة في نهوضها من فوضى التنوع الكلامي واللغوي للغة الأدبية الحية المعاصرة لها .

هكذا يصنع الشاعر . أما الناثر الروائي (وأي ناثر تقريباً) فيسلك طريقاً آخر تماماً . إنه يحتفي في عمله بالتنوع الكلامي واللغوي للغة الأدبية والمخارجة عن الأدب ، فلا يضعفه بل على العكس يعمل على تعميقه (اذ أنه يساعده على إدراك ذاته إدراكاً متمايزاً) . وعلى تنفكك اللغة هذا ، على تنوعها الكلامي وحتى اللغوي إنما يبني أسلوبه مع الاحتفاظ إلى هذا كله بوحدة شخصيته الإبداعية وبوحدة أسلوبه (وهي وحدة من نمط آخر في حقيقة الأمر) .

الناثر لا يختص الكلمات من المقاصد والأصوات الغريبة عنه، ولا من بذور التنوع الكلامي الاجتماعي فيها ، ولا يزيح الوجوه اللغوية والطرق الكلامية (أي شخوص الرواة المحتاين) التي تراءى وراء كلمات اللغة وأشكالها ، بل يصف كل هذه الكلمات والأشكال على مسافات مختلفة من للنواة المعنوية النهائية لعمله ومن مركز قصده الخاص .

لغة الناثر تتوضع على درجات متفاوتة في قربها أو بعدها من المؤلف ومن رأيه الأخير : بعض لحظات اللغة يعبر مباشرة وتلقائياً (كما في الشعر) عن مقاصده المعنوية والتعبيرية ، وبعضها الآخر يعكسها بشكل موارب ؛ إنه لا يتضامن مع هذه الكلمات تضامناً كاملاً فتراه يضي

عليها نبرة خاصة ، نبرة فكاهية أو سخرية أو محاكاة ساخرة الخ (١) ؛ وبعضها الثالث يقع على مسافة أبعد من رأيه الأخير ويعكس بحدة أكبر مقاصده ؛ وهناك أخيراً ورابعاً كلمات محرومة نهائياً من أي مقصد من مقاصد المؤلف ، لذلك تراه يعرضها كشيء كلامي خاص ، فهي خارجة (خارج المؤلف) تماما . ولهذا فتفكك اللغة على اختلافه — التفكك من حيث الجنس أو المهنة أو التفكك الاجتماعي بالمعنى الضيق أو من حيث النظرة إلى العالم أو الاتجاه أو الفرد — وتنوعها الكلامي واللغوي (اللهجات) الاجتماعي يتسقان في الرواية ، حين يدخلانها ، بطريقتيهما الخاصة ويصبحان نظاماً فنياً متميزاً يوزع قصد الكاتب من حيث هو موضوع توزيعاً أوركسترياً .

وهكذا يمكن للنائر ان يفصل نفسه عن لغة عمله الفني ، وبقدر أو بآخر ، إلى ذلك ، عن مختلف طبقاتها ولحظاتها . إنه يستطيع استخدام اللغة دون أن يمنحها ذاته كاملة ، فهو يتركها نصف غريبة أو غريبة تماماً ، لكنه يجعلها ، مع هذا ، تخدم مقاصده في نهاية المطاف . المؤلف لا يتكلم اللغة التي يفصل نفسه عنها بقدر أو بآخر ، بل كأنما يتكلم من خلال لغة ثخنت قليلاً وتشيات وتغربت عنه قليلاً .

النائر الروائي لا يختص مقاصد الغير من لغة عمله المتنوعة في أنماطها الكلامية ، ولا يهدم المنظورات الإيديولوجية الاجتماعية (العوالم الكبيرة والصغيرة) التي تتكشف وراء لغات التنوع الكلامي ، بل يدمجها في عمله . النائر يستخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية

١ أي ان الكلمات ، إذا فهمت على أنها كلمات مباشرة ، ليست كلماته ، لكنها كلماته بوصفها منقولة بلهجة ساخرة ، معروضة الخ أي بوصفها مفهومة من مسافة مناسبة .

غريبة ، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة ، يجعلها تخدم سيدا ثانيا ،
جديدا . ولهذا فمقاصد الناثر تنعكس منكسرة وبزوايا مختلفة تبعا
للمغات التنوع الكلامي العاكسة من حيث غرابتها الاجتماعية الايديولوجية ،
وثخانتها ، وشيئيتها .

ان توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين ووسط لغات الآخرين
وكل ما يرتبط بهذا التوجه من ظواهر وامكانيات خاصة يكتسب في
الأسلوب الروائي معنى فنيا . فتعدد الأصوات والتنوع الكلامي يدخلان
الرواية وينتظمان فيها في نظام فني متماسك . وفي هذا الخصوصية
المميزة للجنس الروائي .

والأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الروائي هذه لا يمكن أن تكون
إلاّ الأسلوبية السوسولوجية . فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة
الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي الشخص الذي يحكم
بنيتها الأسلوبية كلها ، « شكلها » « ومضمونها » ، ويجعلها إلى هذا
ليس من الخارج ، بل من الداخل ؛ ذلك ان الحوار الاجتماعي يتردد
في الكلمة ذاتها ، في لحظاتها كلها ما اتصل منها « بالمضمون » وما اتصل
منها « بالشكل » نفسه .

ان تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها .
وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة ، الصلبة التي لا تدرج في الحوار .
فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيراً إلى أعماق الذرات
في الرواية .

الكلمة الشعرية اجتماعية بطبيعة الحال ، لكن الأشكال الشعرية
تعكس العمليات الاجتماعية الأطول مدى ، أو قل نزعات الحياة

الاجتماعية على مدى قرون . أما الكلمة الروائية فردّ فعلها على أصغر وأقل تطور أو اهتزاز في الجو الاجتماعي مرهف جداً وسريع ، وهي إلى ذلك ، تردّ كلّها ، في كل لحظاتها .

والتنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية : فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة ، أصواتها كلها وأشكالها كلّها ، وتعطي هذه اللغة معاني محدّدة مشخّصة، تنتظم في الرواية في نظام أسلوبى متماسك يعبر عن موقع المؤلف الإيديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي للعصر .

* * *

الفصل الثالث

التنوع الكلامي في الرواية

ان الأشكال التأليفية لإدخال وتنظيم التنوع الكلامي في الرواية التي توفرت لدينا خلال التطور التاريخي لهذا الجنس في مختلف أنواعه شديدة التنوع . وكل شكل من هذه الأشكال يرتبط بإمكانات أسلوبية معينة ، ويتطلب أشكالا معينة من المعالجة الفنية « للغات » التنوع الكلامي المدروجة في الرواية . ولن نتوقف هنا إلا على الأشكال الأساسية والنمطية بالنسبة لمعظم أنواع الرواية .

ان الشكل الأوضح خارجيا والجوهري جدا من الناحية التاريخية في الوقت نفسه من بين أشكال إدخال التنوع الكلامي وتنظيمه هو ذلك الذي يقدمه ما يسمى الرواية الفكاهية ، وممثلوها الكلاسيكيون هم فيلدينغ وسموليت وستيرن وديكتر وتيكيري وغيرهم في انكلترا ، وهيل وجان بول في ألمانيا .

فنحن نقع في الرواية الفكاهية الإنكليزية على إعادة صياغة لكل طبقات اللغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن

طريق المحاكاة الفكاهية . فكل رواية تقريبا من روايات الممثلين الكلاسيكيين لهذا النوع من الرواية الذين ذكرناهم سابقا موسوعة تتضمن كل طبقات اللغة الأدبية وأشكالها : فالقصص ، تبعاً لموضوع التصوير ، يستعيد عن طريق المحاكاة الساخرة أشكال البلاغة البرلمانية حيناً ، وبلاغة رجال القانون والقضاء حيناً ثانياً ، والأشكال الخاصة بلغة المحاضر البرلمانية الرسمية حيناً ثالثاً ، والقضائية حيناً رابعاً ، وأشكال التحقيق الصحفي حيناً خامساً ، ولغة « السيتي » العملية الجافة حيناً سادساً ، وتقولات النمامين حيناً سابعاً ، وكلام أدعياء العلم حيناً ثامناً ، والأسلوب الملحمي الرفيع أو الأسلوب التوراتي حيناً تاسعاً ، وأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق حيناً عاشراً ، وأخيراً الطريقة الكلامية للشخص المعين والمحدد اجتماعياً الذي يدور الكلام عنه .

هذه الأساليب لطبقات اللغة الجنسية والمهنية وغيرها ، وهي أساليب محاكاة ساخرة عادة ، تُقاطع أحيانا بكلمة المؤلف المباشرة (الحماسية أو العاطفية الحاملة عادة) التي تجسّد مباشرة (دون مواربة) مقاصده معاني وقيما . لكن أساس اللغة في الرواية الفكاهية هو نمط خاص تماماً من أنماط استخدام « اللغة العامة » . هذه « اللغة العامة » ، وهي عادة اللغة المحكية الكتابية المتوسطة لفئة ما ، يأخذها المؤلف بوصفها رأيا عاما بالضبط ، بوصفها المقاربة الكلامية للناس وللأشياء المألوفة بالنسبة لفئة ما من فئات المجتمع ، بوصفها وجهة النظر الشائعة والتقويم الشائع . المؤلف يفصل نفسه بقدر أو بآخر عن هذه اللغة العامة ، يتنحى جانبا ويشيء هذه اللغة ، جاعلا مقاصده تنعكس خلال وسط

الرأي العام هذا (السطحيّ دائماً والمرائي في كثير من الأحيان)
المتجسد في اللغة .

ان علاقة المؤلّف هذه باللغة بوصفها رأياً عاماً ليست علاقة جامدة ،
بل انها دائماً في حالة حركة حيّة ما واهتزاز قد يكون أحياناً اهتزازاً
إيقاعياً : فالمؤلّف يشدّد في محاكاته الساخرة بقوة أكبر أو أقلّ على
لحظات أو أخرى من لحظات « اللغة العامة » ، فتراه يكشف بحدّة
أحياناً عدم تطابق « اللغة العامة » والموضوع ، وتراه في أحيان أخرى
يكاد ، على العكس من ذلك ، يتضامن معها غير محتفظ إلاّ بمسافة
ضئيلة بينه وبينها ، وتراه في أحيان غيرها يجعل « حقيقته » تردّد
فيها مباشرة ، أي يوحد صوته بصوتها توحيداً كاملاً . وفي هذا كله
تتغيّر على التوالي تلك اللحظات في اللغة العامة ، التي يجري التشديد
عليها في المحاكاة الساخرة في هذه الحالة ، أو تلك التي يُلقي عليها
ظلّ الموضوعات - الأشياء . ان الأسلوب الفكاهي يقتضي حركة
المؤلّف الحية هذه باتجاه اللغة أو ارتداد عنها ، يقتضي هذا التغير
المستمر في المسافة بينهما والانتقال المتتالي من ضوء هذه أو تلك من لحظات
اللغة إلى ظلّها وبالعكس ، وإلاّ لكان هذا الأسلوب رتيباً أو لاقتضى
تفريده الراوية ، أي لاقتضى شكلاً آخر من أشكال إدخال التنوّع الكلامي
وتنظيمه .

عن هذه الخلفية الأساسية «اللغة العامة» ، للرأي الشائع العديم الشخصية ،
تنفصل في الرواية الفكاهية وتبرز تلك الأساليب القائمة على المحاكاة
الساخرة للغات الأجناس والمهن وغيرها من اللغات التي تكلمنا عليها

والكنل^١ المترادة لكلمة المؤلف المباشرة الانفعالية (١) والتعليمية الأخلاقية والعاطفية الحزينة أو الوداعة .

وعلى هذا فكلية المؤلف المباشرة تتحقق في الرواية الفكاهية في أساليب مباشرة مطلقة للأجناس الشعرية (الريفية ، الرعوية الخ) أو البلاغية (الانفعالية والتعليمية الأخلاقية) . ويمكن للانتقالات من اللغة العامة إلى محاكاة لغات الأجناس وغيرها محاكاة ساخرة ، وإلى كلمة المؤلف المباشرة ، ان تكون تدرجية بقدر أو بآخر أو ، على العكس ، حادة . ذلكم هو نظام اللغة في الرواية الفكاهية .

ولنتوقف قليلا لتحليل بعض أمثلة من ديكنز في روايته « الفتاة الصغيرة دوريت » . ولنتعن بترجمة م . أ . اينغيلغارت ، فهي تحافظ بشكل كاف على الخطوط الأساسية والعريضة لأسلوب الرواية الفكاهية التي هي موضع اهتمامنا هنا .

(١) « كان الحديث يدور في نحو الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، حين يضج هارلي ستريت وكافندش سكفير بقرعة العربات ومداق الأبواب . وفي تلك الدقيقة إياها التي انتهى فيها الحديث إلى النتيجة المذكورة عاد مستر ميردل — إلى البيت بعد أعماله اليومية التي لم يكن لها من هدف سوى نشر الاسم البريطاني وتمجيده على نطاق أوسع في كل أرجاء العالم القادر على تقدير الأعمال التجارية الضخمة والمشروعات العملاقة القائمة على دعامين من عقل ورأس مال حق قدرها . ومع ان

١ الانفعالي هنا وفيما يتبع نوردتها ترجمة لكلمة « باتيتيك » . والكلمة الروسية مشتقة من الكلمة اليونانية « باتوس » التي هي جذرها وجذر مفردات مماثلة في اللغات الأوروبية وتعني بالأصل التلقي إلى حد الاستغراق والانصهار ، وتشير اعتياديا إلى وضع عاطفي ، وقد تشير إلى العذاب المطلق أي الذي يمتص الانسان كلمة.

أحدا لم يكن يعرف على وجه الدقة ما فحوى أعمال المستر ميردل هذه بالضبط (كان المعروف فقط أنه يصنع المال صنعا) ، إلا أنه بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الاحتفالية ، وكانت هذه هي الصيغة الجديدة المهندبة التي تبنّاها الجميع دون نقاش لمثل الجمل وخرم الإبرة » (الكتاب الأول ، الفصل الثالث والثلاثون) .

لقد أبرزنا أسلبة لغة الخطب الاحتفالية (في البرلمان ، في المآدب) عن طريق المحاكاة الساخرة . وقد مهّد تركيبُ الجملة المؤداة من بدايتها بنقّس ملحمي فخّم بعض الشيء الانتقال إلى هذا الأسلوب . تلا ذلك إنمّا بلغة المؤلّف هذه المرة (وبالتالي بأسلوب آخر) كشف معنى المحاكاة الساخرة الذي ينطوي عليه الوصف الفخم لأعمال ميردل : اذ يتبين أن هذا الوصف « كلام آخر » بإمكاننا لو شئنا وضعه ضمن علاقة تنصيص (« بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الاحتفالية . . . ») .

هنا إذن أدرج في كلمة المؤلّف (القصص) كلام الآخر في شكل خفي أي دون أي سمات شكلية لكلام الآخر (المباشر أو غير المباشر) . لكن هذا ليس فقط كلام الآخر باللغة ذاتها ، بل إنه قول الآخر بلغة غريبة على المؤلّف ، هي اللغة القديمة للأجناس الخطابية الرسمية الاحتفالية المراثية .

(٢) « وبعد يوم أو يومين عرفت المدينة كلها أن ادموند سباركرو الوجيه(*) وريبب المستر ميردل الذي (ميردل) طبقت شهرته آفاق

• Esquire وهو لقب شرف .

العالم كله أصبح واحدا من أقطاب وزارة المستعمرات ، وأعان لكل المخلصين ان هذا التعمين المدهش لفترة عطف وكرم من صاحب العطف والكرم ديتسموس نحو طبقة التجار التي يجب أن تكون مصالحها في بلده تجاري عظيم دائماً . . . إلى آخره إلى آخره إلى آخره ؛ - مع كل ما يلزم ذلك من أبهة وكلمات طنانة . وانطلق المصرف المدهش وغيره من المشروعات المدهشة دفعة واحدة تنمو وتتوسع بعد أن حظيت بلفتة التشجيع الرسمية ، وأخذت جموع المتسكعين والمتعطلين تتراحم في هارلي ستريت وكفندش سكفير لمجرد إلقاء نظرة على منزل الثري « (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

ان كلام الآخر المؤدى بلغة أخرى ، غريبة (اللغة الرسمية الفخمة) وهو الذي أبرزناه هنا ، ملرج في شكل مكشوف (إنه كلام غير مباشر) . لكنه محاط أيضاً بشكل خفيّ يتمثل في كلام الآخر المتناثر (والمؤدى بنفس اللغة الرسمية الفخمة) الذي يمهّد لإدخال الشكل المكشوف ويمكنه من ان يكون له وقعه . فإضافة كلمة « وجيه » إلى اسم سباركلر ، وهي صفة تميّز اللغة الرسمية ، تمهّد لهذا الشكل كما تكمله الصفة « مدهش » . وهذه الصفة لا يطلقها المؤلف بطبيعة الحال بل « الرأي العام » الذي أثار لغطاً شديداً حول أعمال ميردل المغالى في تضخيمها .

(٣) « أما الغداء فكان قمينا بإثارة الشهية فعلا . أطباق للذيذة أعدت بشكل رائع وقدمت بشكل رائع ؛ وفواكه فاخرة ونخمر نادرة ؛ وأدوات طعام هي آيات فنية صنعت من الذهب والفضة والبلّور والخزف ؛ متع لا تحصى للذوق وللشم وللنظر . أوه ، يا له من إنسان مدهش

ميردل هذا ، يا له من انسان عظيم ، يا له من انسان موهوب ، يا له من انسان عبقرى ، وباختصار يا له من انسان غني ا « (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

المطلع هو أسلوبه عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب المالحى الرفيع . يليها تبجيل مبهور لميردل ، كلامٌ غريب خفيّ هو كلام جوقة المعجبين به (وهو الكلام المُبرَز) . ونقطة النهاية تتمثل في فضح مراعاة هذه الجوقة بالكشف عن السبب الحقيقى لهذا التبجيل : فكلمات « مدهش » ، « عظيم » ، « موهوب » ، « عبقرى » يمكن أن تستبدل بكلمة واحدة هي « غني » . ان الفضح الذى يقوم به المؤلف مباشرة في نطاق الجملة البسيطة نفسها يندمج بكلام الآخر الذى يجري فضحه . ان النبوة الحماسية للتبجيل تراكب مع نبوة أخرى ، نبوة استياء ساخرة تهيم في كلمات الفضح الأخيرة من الجملة .

أمامنا هنا تركيب هجين نموذجي ثنائي النبوة وثنائي الأسلوب .

إننا نسمي تركيباً هجيناً ذلك القول الذى يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد ، إنما يختلط فيه ، في الواقع ، قولان ، طريقتان في الكلام ، أسلوبان ، « لغتان » ، افقان من المعاني والقيم . ونعود فنكرر أن لائحة شكلياً — تأليفياً أو نحويّاً — بين هذين القولين ، الأسلوبين ، اللغتين ، الأفقين ، الانقسام بين الأصوات واللغات يجري في نطاق الكل النحوي الواحد وغالباً ما يكون في نطاق الجملة البسيطة ، بل كثيراً ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين ، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين ، وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين

ونبرتين مختلفتين (وسنورد أمثلة على ذلك فيما بعد) . وللتراكيب الهجينة أهمية هائلة في الأسلوب الروائي (١) .

(٤) « لكن المستر تيت بوليب كان يبكّل كل أزراره وبالتالي كان إنساناً له وزنه » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

هذا مثال على التعليل الموضوعي الكاذب ، وهو أحد أنواع كلام الآخر الخفي الذي هو في مثالنا الراهن كلام « الرأي العام » تحديداً . ان التعليل من حيث سماته الشكلية كلها هو تعليل المؤلّف ، والمؤلّف متضامن معه شكلياً ، لكن التعليل ، في حقيقة الأمر ، يقع في نطاق الأفق الذاتي للشخص أو للرأي العام .

ان التعليل الموضوعي الكاذب ، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي ، يميّز الأسلوب الروائي عامة (٢) . فأدوات الربط بين الجمل وأدوات العطف (حيث ان ، لأن ، بسبب أن . . . على الرغم من . . . الخ) وكل الكلمات الاعتراضية المنطقية (وهكذا ، وبالتالي ..) (*) تُضيع قصد المؤلّف المباشر وتتردّد كلغة غريبة ، تصبح عاكسة بل حتى متصلة تماماً بالموضوع - الشي (*) .

ويميّز هذا النوع من التعليل بشكل خاص الأسلوب الفكاهي

١ - المزيد من التفصيل في التراكيب الهجينة وأهميتها في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

٢ - لكنه غير ممكن في الملحمة .

* لا فرى ضرورة للتذكير هنا بأن الباحث يشير إلى تركيب الجملة في اللغات الأوروبية عامة : الجملة البسيطة ، الجملة المركبة ، بشقيها : الجملة الرئيسية والجملة التابعة . (المترجم)

الذي يهيمن فيه شكل كلام الآخر (كلام شخص معين أو ، في حالات أكثر ، الكلام الجماعي) ١ .

(٥) « وكما يملأ الحريق الكبير الفضاء بهديره إلى مسافات هائلة ، هكذا الشعلة المقدسة التي أوقدها أمثال بوليب من كبار المتنفذين في محراب ميردل العظيم مضت تملأ الجوّ أبعد فأبعد بدويّ هذا الاسم . كان هذا الاسم يتردد على كل الشفاه ويصمّ كل الآذان .

لا ، لم يوجد ولن يوجد شخص كالمستر ميردل .

لم يكن أحد يعرف ، كما قلنا ، ما هي هذه المآثر التي اجتريتها . لكن كل واحد كان يعرف أنه أعظم بني البشر طرّاً » (الكتاب الثاني ، الفصل الثالث عشر) .

إنها بداية ملحمة « هو ميروسية » (تتسم بالمحاكاة الساخرة طبعا) وقد أدرج في إطارها تبجيل الجمهور لميردل (كلام الآخر الخفيّ مؤدى بلغة الآخر ، بلغة غريبة) . يلي ذلك كلمات المؤلف ، إلاّ ان عبارة : كان كل واحد يعرف الخ (وهي التي أبرزناها) أكسبت طابعا موضوعيا ، فكأن المؤلف نفسه لا يشك في هذا القول .

(٦) « وتابع الرجل المشهور زينة الوطن وعنوانه المستر ميردل مسيرته الباهرة . وشيئا فشيئا أخذ الجميع يدركون أن رجلا له هذه الأيادي البيض على المجتمع ، الذي اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال ، لا يجوز أن يبقى مواطنا بسيطا ، عاديا . قال بعضهم إنه سيُنعم عليه

١ قارن التعليقات الموضوعية ومبالغاتها الساخرة عند غوغول .

بلقب باروفيست ، وتكلم آخرون عن لقب ير « (الكتاب الثاني ، الفصل الرابع والعشرون) .

هنا أيضاً نفس التضامن الوهمي مع الرأي العام المتحمس مراعاةً لميردل . كل الصفات الملتصقة بميردل في الجملة الأولى هي صفات أطلقها الرأي العام ، أي هي كلام الآخر الخفي . أما الجملة الثانية « وشيئاً فشيئاً أخذ الجميع يلبسون الخ » فمؤداة بأسلوب موضوعي مؤكدة عليه ، ليس بوصفها رأياً ذاتياً ، بل بوصفها حقيقة موضوعية لا مجال للشك فيها على الإطلاق . أما الصفة « له هذه الأيدي البيض على المجتمع » فتتوضع كلها في نطاق الرأي العام الذي يكرر التبجيل الرسمي . لكن الجملة التابعة المتعلقة بهذا التبجيل : « الذي اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال » هي كلمات المؤلف نفسه (وكأنه وضع بين قوسين كمقبوس) . ثم تأتي تنمة الجملة الرئيسية لتتوضع من جديد في نطاق الرأي العام . وعلى هذا تدرج كلمات المؤلف الفاضحة على شكل استشهاد « من الرأي العام » . أما هنا تركيب هجين نموذجي الجملة التابعة فيه هي كلام المؤلف المباشر ، والجملة الرئيسية هي كلام الآخر . والجملتان الرئيسية والتابعة مبنيتان في أفقي قيم ومعان مختلفين .

ان كل ذلك الجزء من العمل في الرواية الذي يدور حول ميردل والشخص المرتبطين به مصوراً بلغة (أو الأدق بلغات) الرأي العام المتحمس مراعاةً لميردل ، فأحياناً تؤسلب ، عن طريق المحاكاة الساخرة ، اللغة الحياتية لثروة المجتمع الراقي المتملقة ، وأحياناً اللغة الفخمة للإعلانات الرسمية وخطب المآدب ، وحيناً ثالثاً الأسلوب الملاحمي

الرفيع ، وحينما آخى الأسلوب التوراتي . هذا الجو الذي أوجد حول ميردل ، وهذا الرأي العام فيه وفي مشروعاته أثر حتى في أبطال الرواية الإيجابيين وعلى الأخص في بنكس الواعي اليقظ وجعله يوظف كل ثروته وثروة دوريت في مشاريع ميردل الوهمية .

(٧) « أخذ الدكتور على عاتقه إيصال هذا الخبر إلى هارلي ستريت . ولم يكن بوسع المحامي العودة فوراً إلى إقناع أروع محلفين اتفق له أن رآهم في حياته على هذا المقعد وأوسعهم علماً ، محلفين يجرؤ على التأكيد لزملائه في المهنة أن لا جدوى من اللجوء إلى السفسطة المبتدلة معهم ولا أمل في التأثير فيهم ببراعتهم المهنية وفتهم (بهذه الجملة كان يتهاى لبدء خطابه) ، ولهذا تطوع للذهاب مع الدكتور قائلاً له إنه سينتظره في الشارع إلى أن يخرج من البيت » (الكتاب الثاني ، الفصل الخامس عشر) .

أمامنا هنا تركيب هجين واضح كل الوضوح ، فقه . وضع في إطار كلام المؤلف (الإخباري) « ولم يكن بوسع المحامي العودة فوراً إلى إقناع . . . محلفين . . . ولهذا تطوع للذهاب مع الدكتور » الخ مطلع الخطاب الذي أعده المحامي ، هذا إلى ان الخطاب جاء بمثابة وصف موسع للإضافة المباشرة في كلام المؤلف « المحلفين » أما كلمة « محلفين » ذاتها فتدخل في سياق كلام المؤلف الإخباري (بوصفها تنمة ضرورية لكلمة « إقناع ») ، كما تدخل في الوقت نفسه في سياق كلام المحامي المؤسب عن طريق المحاكاة الساخرة . أما كلمة المؤلف « إقناع » فتبرز المحاكاة الساخرة في استعادة خطاب المحامي الذي يتلخص معنى المراعاة فيه بالضبط في استحالة إقناع محلفين كهؤلاء .

٨) « وباختصار أُخِذَتْ المستريس ميردل بوصفها سيدة من سيدات المجتمع الراقي رفيعة التهذيب وضحية تعيسة لبربري جلف (إذ التصقت هذه الصفة بالمستر ميردل وغطته من رأسه حتى أخمض قدميه من اللحظة التي تبين فيها أنه فقير) تحت رعاية وسطها الراقي وحمايته لمصلحة هذا الوسط (الكتاب الثاني ، الفصل الثالث والثلاثون) .

هنا أيضاً تركيب هجين يمتزج فيه وصف للرأي العام السائد في الطبقة الراقية للمستريس ميردل بأنها « ضحية تعيسة لبربري جلف » بكلام المؤلف الذي يفضح رياء هذا الرأي العام وأثرته .

هكذا رواية ديكنز كلها . بوسعنا ، في الواقع ، وضع نصها كله ضمن علامات تنصيص وبالتالي فصل جزر صغيرة من كلام المؤلف المباشر والخالص المتناثر هنا وهناك ، جزر تغمرها أمواج التنوع الكلامي من كل جوانبها . لكن هذا ليس بالأمر الممكن لو أردناه فعلاً ، ذلك ان الكلمة الواحدة ، كما رأينا ، كثيراً ما تنلج في الآن عينه في كلام المؤلف وكلام الآخر .

ان كلام الآخر المروي والمحاكي بسخرية والمعروض في إنارة معينة والمتوضع كتلا ضخمة حيناً أو المتناثر حيناً آخر ، العليم الشخصية في معظم الأحيان (« الرأي العام » ، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل في أي مكان انفصالا واضحاً عن كلام المؤلف : الحدود هنا مائعة وغامضة عن قصد ، وكثيراً ما تحترق كلاً نحويّاً واحداً هو الجملة البسيطة غالباً ، أو تفصل في أحيان كثيرة أخرى العناصر الرئيسية في الجملة . هذا اللعب المتعدد الأشكال بحدود أنماط الكلام واللغات والآفاق هو إحدى أكثر لحظات الرواية الفكاهية جوهرية .

ان الأسلوب الفكاهي (في نمطه الإنكليزي) يقوم إذن على إمكانية تفكيك اللغة العامة وعلى إمكان فصل مقاصده بقدر أو بآخر عن طبقاتها (اللغة) دون أن يتضامن معها تضامنا كاملا. ان التنوع الكلامي بالذات وليس وحدة اللغة العامة المعيارية هو قاعلة الأسلوب . صحيح ان هذا التنوع الكلامي لا يخرج هنا عن حدود اللغة الأدبية الواحدة ألسنيا (من حيث سماتها اللغوية المجردة) ، ولا يتحوّل هنا إلى تنوع لغوي حقيقي ، بل يتركز على الفهم اللغوي المجرد على مستوى اللغة الواحدة (أي لا يقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللغوي هو لحظة مجردة من فهم التنوع الكلامي الحي ، المدرج في الرواية والمنظم فيها فنيا ، فهما مشخصا وفعّالا (حواريا) .

ونجد عند رواد الرواية الفكاهية الإنكليزية أسلاف ديكنز - فيلدينغ وسموليت وستيرن - نفس الأسلبة لمختلف طبقات اللغة الأدبية وأجناسها عن طريق المحاكاة الساخرة ، لكن المسافة عندهم أكبر مما عند ديكنز والمبالغة أشدّ (خصوصا عند ستيرن) . ان الإدراك الموضوعي الساخر عن طريق المحاكاة لمختلف أنواع اللغة الأدبية ينفذ عندهم (خصوصا عند ستيرن) إلى أعماق طبقات التفكير الأيديولوجي الأدبي ، ويتحوّل إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأي كلمة أيديولوجية (علمية ، أخلاقية بلاغية ، شعرية) بما هي كذلك (بنفس الجدلية التي نجدها عند رابليه تقريبا) .

وتلعب المحاكاة الساخرة الأدبية بالمعنى الضيق للكلمة (محاكاة رواية ريتشاردسن عند فيدلينغ وسموليت ، ومحاكاة كل أنواع الرواية المعاصرة عند ستيرن) دورا جوهرياً جداً في بناء اللغة عند هؤلاء الروائيين . فالمحاكاة

الساخرة الأدبية تزيد من إبعاد المؤلف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما في ذلك مجال الرواية بالذات . اذ تصبح الكلمة الروائية السائدة في حقبة ما هي نفسها موضوعا — شيئا ، وتصبح بالتالي وسطاً لانعكاس مقاصد المؤلفين الجديدة انعكاسا مواربا .

ودور المحاكاة الساخرة الأدبية للتنوع الروائي السائد عظيم جداً في تاريخ الرواية الأوروبية . ويمكننا القول إن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أبدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة . هكذا فعل سرفنتس وميندوسا وغريميلسها وزن ورابليه وليساج وغيرهم .

فعند رابليه الذي مارس تأثيراً عظيماً على النثر الروائي كله ولا سيما الرواية الفكاهية ، كان موقف المحاكاة الساخرة من كل أشكال الكلمة الأيديولوجية تقريبا — الفلسفية ، الأخلاقية ، العلمية ، البلاغية ، الشعرية — وخصوصاً من كل الأشكال العاطفية الانفعالية لهذه الكلمة (فبين العاطفية الانفعالية والكذب كان رابليه يرى على الدوام تقريبا علامة مساواة) ، كان هذا الموقف يتعمق إذن حتى يصل إلى مستوى المحاكاة الساخرة للتفكير اللغوي عامة . وتبدو سخوية رابليه وتهكمه من الكلمة الإنسانية الكاذبة ، بالمناسبة ، في هلمه التراكيب النحوية عن طريق المحاكاة الساخرة وإيصال بعض لحظاتها المنطقية والنبروية التعبيرية حتى حدود اللا معقول (المواقظ والتفسيرات على سبيل المثال) . الابتعادُ عن اللغة (بوسائل اللغة ذاتها بالطبع) والتشهيرُ بأي قصدية وتعبيرية مباشرة وتلقائية (بأي رصانة « خطيرة ») للكلمة الأيديولوجية بوصفها قصدية وتعبيرية مفتعلة وكاذبة لا تتفق والواقع

عن سؤنيّة يكادان يبلغان عند رابليه دائما نقاء نثريا أقصى امكن الحقيقة التي تقف في وجه الكذب تكاد لا تحظى أبداً بتعبيرها القصدي الكلمي المباشر هنا ، تكاد لا تحظى بكلمتها الخاصة ، بل نشعر بها تردّد من خلال إبراز الكذب والتشديد الفاضح عليه عن طريق المحاكاة الساخرة . الحقيقة تعاد إلى نصابها عن طريق دفع الكذب حتى حدود اللا معقول ، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات ، إنها تخاف أن تتعثر في الكلمة وتتورط وتغوص في الانفعالية الكلامية .

ونحن إذ ننوّه بالتأثير الهائل « لفلسفة الكلمة » عند رابليه في النثر الروائي الذي تلاه كله ولا سيما في النماذج العظيمة للرواية الفكاهية ، وهي فلسفة لم تعبّر عن نفسها في أقواله المباشرة بقدر ما عبّرت عن نفسها في ممارسته الأسلوبية ، لا بدّ لنا من إيراد اعتراف بطل ستيرن « إيوريك » وهو اعتراف مفعم بروح رابليه تماما وقمين بأن يكون تصديرا لتاريخ أهم خطّ أسلوب في الرواية الأوروبية :

« وإني لأفكر إن لم يكن ميله المشؤوم إلى الظرافة هو سبب هذا الهرج والمرج إلى حدّ ما ، ذلك أن إيوريك ، إذا شئنا الحقيقة ، كان يكنّ اشمثازا فطريا لا يقاوم للرصانة ، ليس للرصانة الحقيقية القيمة بلاداتها ، فحين كانت هذه ضرورية ولازمة كان يصبح أرصن إنسان في العالم أيتاما وحتى أسابيع كاملة ، بل للرصانة المتكلّفة التي تكون ستاراً للجهل والغباء ؛ مع هذه كان دائما في حرب معلنة ، ولم يكن يهادنها أو يرحمها مهما أجدت التستر أو الاحتماء .

وأحيانا كان يؤكد ، وقد استغرق في الحديث ، أن الرصانة كسول حقيقي وأنها إلى ذلك من أخطر أنواع الكسالى ، من النوع الماكر ،

وكان على قناعة عميقة بأنها خربت في عام وشردت من الناس الشرفاء
والسليمي الطوية والتفكير أكثر ممّا خرب وشرّد كل لصوص الجيوب
والمحلات في سبعة أعوام . وكان يقول : طيبة القلب المرح ليست
خطراً على أحد ، ولا يمكن أن تضرّ إن أضرتّ إلاّ بصاحبها ، في
حين أن جوهر الرصانة يكمن في النية المسبقة السيئة وبالتالي في الخداع ؛
إنها طريقة مدروسة ومحفوظة في تظاهر الإنسان أمام الناس بأنه أذكى
وأعرف ممّا هو في الواقع . وعلى هذا فهي رغم دعاويها العريضة كلها
ليست أبداً أفضل ، بل هي أحياناً أسوأ ممّا عرفها أحد الظرفاء الفرنسيين
القدامى في حينه إذ قال : الرصانة سلوك خفيّ للجسم يُفترض فيه
ستر نواقص الروح . وعن هذا التعريف قال إيوريك باندفاع وجرأة
ما معناه أنه خليق أن يكتب بأحرف من ذهب .

ويقف سرفنتس إلى جانب رابليه ، بل حتى متفوقاً عليه إلى حدّ
ما من حيث تأثيره الحاسم في النثر الروائي كله . والرواية الإنكليزية
الفكاهية مشبعة إشباعاً عميقاً بروح سرفنتس . وليس من قبيل المصادفة
أن يردّد إيوريك إتياه وهو على فراش الموت كلمات سانتشوبنسا .

أما الفكاهيون الألمان ونذكر منهم هيل وبالدات جان بول فموقفهم
من اللغة وتفككها من حيث الجنس أو المهنة وغيرهما ، وهو موقف
ستيرنيّ أساساً ، يتعمق كما عند ستيرن حتى يبلغ مستوى الإشكالية
الفلسفية الخالصة للكلام الأدبي والأيدولوجي بما هو كذلك . إذ أن
الجانب الفلسفي النفسي في موقف المؤلّف من كلمته كثيراً ما يدفع
إلى المؤخرة لعب القصص بالطبقات المشخصة ، الجنسية الأيدولوجية

في المرجحة الأولى ، للغة الأدبية (راجع انعكاس ذلك في نظريات جان بول الجمالية (١)) .

وعلى هذا فتفكك اللغة الأدبية وتنوع أنماطها الكلامية هما المقدمة الضرورية للأسلوب الفكاهي الذي يجب أن تُسقط عناصره في مختلف المستويات اللغوية ، في حين ان مقاصد المؤلف يمكنها ، وهي تنعكس في كل هذه المستويات ، ألا تمنح ذاتها كاملةً إلى أي من هذه المستويات . فكأنما ليس للأولف لغته الخاصة ، إنما له بالمقابل أسلوبه ، قانونه العضوي الواحد المتصل بتلاعبه باللغات وبعكس مقاصده المعنوية والتعبيرية الحقيقية في هذه اللغات . هذا التلاعب باللغات والغياب الكامل في أحيان كثيرة لكلمة المؤلف المباشرة ، الخاصة به حتى النهاية لا ينتقص بطبيعة الحال من القصيدة العميقة العامة للعمل كله أي من تأويله الإيديولوجي .

يتصف إدخال التنوع الكلامي في الرواية الفكاهية واستخدامه الاساوبي فيها بخاصتين :

(١) يتم إدخال تعدد اللغات والآفاق الكلامية الأيديولوجية المتصلة بالأجناس والمهن والمجموعات الفئوية (لغة رجل البلاط ، المزارع ، التاجر ، الفلاح) والاتجاهات والحياة اليومية (لغة النعمة وثرثرة المجتمع الراقي والخدم) الخ في نطاق اللغة الكتابية والمحكية في المقام الأول في حقيقة الأمر ؛ إلا ان هذه اللغات لا يختص بها أشخاص

١ العقل المتجسد في أشكال التفكير الكلامي الأيديولوجي وطرائقه أي الأفق اللغوي للعقل الانساني العادي يصبح حسب جان بول ضئيلا ومضحكاً دون حدود في ضوء فكرة العقل (بمعنى ملكة الفهم) . والفكاهة لعب مع العقل بمعناه الفتيق وأشكاله .

معينون في معظم الأحوال (أبطال رواة) بل يتم إدخالها في شكل عديم الشخصية « من قبل المؤلف » متناوبةً مع كلمة المؤلف المباشرة (دون اعتبار لحدود شكلية واضحة) .

(٢) ومع ان اللغات والآفاق الأيديولوجية الاجتماعية المدخلة تُستخدم بطبيعة الحال لتحقيق مقاصد المؤلف بطريقة الانعكاس الموارب ، إلا انه يجري فضحها وتقويضها بوصفها كاذبة ، مرائية ، مغرضة ، محدودة ، حيوية ، لا تتطابق والواقع . هذه اللغات في معظم الأحيان لغات مكتومة معترفٌ بها رسمياً ، سائدة ، سلطوية ، رجعية محكوم عليها بالموت أو الاستبدال . ولهذا تهين أشكال ودرجات مختلفة من أشكال أسلبة اللغات المدخلة عن طريق المحاكاة الساخرة ودرجاتها التي تقترب عند أشد الممثلين الرابليويين (١) لهذا النوع من الرواية راديكالية (عند ستيرن وجان بول) من رفض أي رصانة صريحة ومباشرة (الرصانة الحقيقية تقوم على تقويض أي رصانة كاذبة ، وليس الرصانة الانفعالية وحسب ، وإنما العاطفية أيضاً) (١) ومن النقد المبدئي للكلمة بما هي كلمة .

عن هذا الشكل الفكاهي لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه تختلف اختلافاً جوهرياً مجموعة الأشكال التي يحكمها إدخال مؤلف مفترض (الكلام المكتوب) أو رواية مفترض (الكلام الشفوي) مجسّد ومشخص .

١ لا يمكننا إدراج رابليه ذاته لا من حيث الزمان ولا من حيث جوهر الموضوع في عداد مثل الرواية الفكاهية بالمعنى الدقيق للكلمة .

ان اللعب بالمؤلف المفترض أمر يميّز الرواية الفكاهية أيضا
(ستيرن ، هيبيل ، جان بول) وقد ورثته عن « دون كيخوت » .
لكن هذا اللعب هنا وسيلة تأليفية خالصة تعزّز المستوى العام لنسبية
الأشكال والأجناس الأدبية وموضوعيتها ومحركاتها الساخرة .

الا ان الراوية أو المؤلف المفترض يأخذ معنى مختلفاً تماماً حين
يُدخَل بوصفه حامل أفق لغوي ، ايديولوجي كلمي خاص ، وجهة
نظر خاصة إلى العالم وإلى الأحداث ، تقويمات ونبرات خاصة ،
خاصة بالنسبة إلى المؤلف ، إلى كلمته الفعلية المباشرة كما بالنسبة
إلى السرد واللغة الأدبيين « العاديين » .

ان تمايز أو ابتعاد المؤلف أو الراوية المفترض عن المؤلف الفعلي
وعن الأفق اللغوي « العادي » يمكن أن يكون على درجات مختلفة
وذا طابع مختلف . إلا ان المؤلف على أي حال يستعين بهذا الأفق
الغريب الخاص وبوجهة النظر الغريبة الخاصة هذه إلى العالم لمردودها ،
لقدرتها على إظهار موضوع التصوير نفسه في ضوء جديد من ناحية
(على كشف جوانب ولحظات جديدة فيه) ، وعلى إنارة ذاك الأفق
الأدبي « العادي » الذي تُدرك خصائص حديث الرواية على خلفيته
إنارة جديدة .

وعلى سبيل المثال اختار بوشكين بيليكين (أو على الأصح أبده)
راوية بوصفه وجهة نظر خاصة « لاشاعرية » إلى أشياء وموضوعات
كانت تعتبر شاعرية بالتقليد (فحكاية « روميو وجولييت » في « الفلاحة
النبيلة » أو « رقصات الموت » الرومنطيقية في « حفار القبور » مقصودة
وذا دلالة خاصة) . فبيليكين كرواة الصف الثالث الذين أخذ

أقاصيصه عنهم انسان « ثري » محروم من الانفعالية الشعرية ، والحلول « النثرية » السعيدة لموضوعات قصصه ، وإدارةُ القصة ذاتها تُخلّ بما كان ينتظر منها من تأثيرات شعرية تقليدية . وفي عدم فهم الانفعالية الشعرية يكمن هذا المردود النثري الخصب لوجهة نظر بيلكين :

فمكسيم مكسيمتش في « بطل من هذا الزمان » ورودي بنكو والرواة في « الانف » و « المعطف » وصحفيو الأخبار عند دوستوفسكي ، والرواة الفولكلوريون والشخص الرواة عند ميلنيكوف بيتشيرسكي ومامين سيبيرياك ، والرواة الفولكلوريون ورواة الأحداث اليومية عند ليسكوف والشخص الرواة في أدب « الشعبية » ، وأخيراً رواة النثر الرمزي وما بعد الرمزي — عند ريميزوف وزامياتين وغيرهما — على كل ما بينهم من اختلاف في أشكال السرد (الشفوية والكتابية) ومن اختلاف لغات السرد (الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية الفثوية ، الحياتية ، اللهجوية المحلية جداً واللهجوية عامة الخ) يستعان بهم ويُدرجون بوصفهم وجهات نظر وآفاقاً ايديولوجية كلمية خاصة ومحدودة ، لكنها مثمرة ومنتجة في محدوديتها وخصوصيتها هاتين ، تقابل تلك الآفاق ووجهات النظر التي تُدرّك (أي الآفاق ووجهات النظر الخاصة) على خلفيتها .

ان كلام أمثال هؤلاء الرواة هو دائماً كلام غريب بلغة غريبة (كلام غريب بالنسبة إلى كلمة المؤلف المباشرة الفعلية أو المحتملة ، ولغة غريبة بالنسبة إلى ذلك النوع من اللغة الأدبية الذي تواجهه لغة الراوية) . وفي هذه الحالة أيضاً أمامنا كلام غير مباشر ، كلام ليس باللغة إنما من خلال اللغة ، من خلال وسط لغوي غريب ، فهو بالتالي انعكاس مقاصد المؤلف مواربة .

المؤلف يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط إلى الراوية — كلامه (الراوية) ولغته (اللذين هما شيثيان ، معروضان) ، وإنما إلى موضوع القصة أيضاً ، وهي وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الراوية . فنحن نقرأ وراء حديث الراوية حديثاً ثانياً هو حديث المؤلف عما يتحدث عنه الراوية بالإضافة إلى حديثه عن الراوية ذاته . ونحس إحساساً واضحاً بكل لحظة من لحظات الحديث هذا على مستويين : على مستوى الراوية — مستوى أفقه من حيث معنى الموضوع وتعبيراته ، وعلى مستوى المؤلف الذي يتكلم مواربة بواسطة هذا الحديث ومن خلاله . وفي أفق المؤلف هذا مع كل ما يجري الحديث عنه يدخُل الراوية أيضاً بكلمته . فنحن نحزر نبرات المؤلف المستقرة على موضوع الحديث كما على الحديث نفسه وعلى صورة الراوية التي تتكشف خلال مجرى هذا الحديث . وعدم إحساسنا بهذا المستوى النبوي القصدي الثاني الذي للمؤلف معناه أننا لم نفهم العمل الأدبي .

إن حديث الراوية أو المؤلف المفترض يُبنى ، كما قلنا ، على خلفية اللغة الأدبية العادية ، على خلفية الأفق اللغوي العادي . وكل لحظة من هذا الحديث ترابط مع هذه اللغة أو الأفق العادي وتقابله — تقابله حوارياً : كما تقابل وجهة نظر وجهة نظر أخرى ، وتقويم تقويماً ونبرة نبرة (وليس كظاهرتين ألسنيتين مجردتين) . هذا الترابط ، هذا القرن الحوارى بين لغتين وأفقين هو الذي يمكن قصد المؤلف من تحقيق ذاته بحيث نشعر به بوضوح في كل لحظة من لحظات العمل الأدبي . المؤلف ليس في لغة الراوية وليس في اللغة الأدبية العادية التي يرتبط بها الحديث (مع أنه يمكن أن يكون أقرب إلى لغة دون

أخرى) ، لكنه يستخدم هذه وتلك كي لا يفضي بمقاصده إلى أي منهما حتى النهاية ؛ إنه يستخدم هذا التجاوب ، هذا الحوار بين اللغات في كل لحظة من لحظات عمله كي يظلّ هو وكأنه شخص محايد لغوياً ، كأنه شخص ثالث في نقاش بين اثنين (مع أن هذا الشخص الثالث يمكن أن يكون شخصاً متحيزاً) .

ان كل الأشكال التي تُدخل الراوية أو المؤلف المفترض تدلّ بقدر أو بآخر على تحرّر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة ، تحرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية ، تدل على قدرة المؤلف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغوياً ، وعلى قدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر ، ومزج « لغة الحقيقة » بلغة « الحياة اليومية » ، وقول ما يريد هو بلغة الآخر ، وقول ما يريد الآخر بلغته هو (المؤلف) .

وبما انه يتم في هذه الأشكال كلها (حديث الراوية أو المؤلف المفترض أو أحد الشخص) انعكاس مقاصد المؤلف مواربة ، فمن الممكن أن تتشكل فيها ، كما في الرواية الفكاهية ، مسافات مختلفة بين مختلف لحظات لغة الراوية والمؤلف : فالانعكاس قد يزداد أو يتضاءل ، كما يمكن في بعض الحالات حدوث اندماج شبه كامل بين الصوتين .

والشكل التالي الذي تستخدمه أي رواية دون استثناء لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه هو كلام البطل .

ان كلام البطل الذي (أي البطل) يتمتع في الرواية بقدر أو بآخر من الاستقلال المعنوي الكلامي الذاتي ويملك أفقا خاصا ، وهو كلام

غريب بلغة غريبة ، يمكنه أيضاً ان يعكس مقاصد المؤلف ، وبالتالي أن يكون إلى حدّ ما لغة المؤلف الثانية . زد على ذلك ان كلام البطل يؤثر في كل الأحيان تقريباً (وعلى نحو قوي جداً بعض الأحيان) في كلام المؤلف ، اذ ينثر فيه كلمات غريبة (كلام البطل الغريب المستتر) ، وبهذا يحمل إليه التفكك والتنوع الكلامي .

ولهذا السبب يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي حتى حين لا يكون هناك وجود للفكاهة والمحاكاة الساخرة والسخرية إلخ ، وحتى حين لا يكون هناك وجود لراوية أو مؤلّف مفترض أو بطل محدّد . وحتى حين تبدو لغة المؤلف للنظرة السطحية واحدة متماسكة وذات قصديّة مباشرة وعفوية ، فاننا سنكتشف دائماً مع هذا ثلاثية الأبعاد النثرية والتنوعية الكلامية العميقة التي هي من مهمة الأسلوب والمحدّدة له في آن تحت هذا السطح اللغوي الواحد الأملس .

وهكذا تبدو لغة تورغنيف في رواياته واحدة وصافية وأسلوبه واحداً وصافياً . لكن هذه اللغة الواحدة ، حتى عند تورغنيف ، بعيدة جداً عن المطلق الشعري . فهي في جملتها منضمة ومقحمة في حلبة الصراع بين وجهات النظر التي يحملها الأبطال إليها وتقويماتهم ونبراتهم ، متأثرة بمقاصدهم وانقساماتهم المتصارعة ، تتناثر فيها كلمات وكلمات صغيرة وعبارات وأوصاف ونعوت متأثرة بمقاصد الآخرين التي لا يتضامن المؤلف تضامناً كاملاً معها والتي يعكس من خلالها مقاصده الخاصة . ونحن نحسّ إحساساً واضحاً بمختلف المسافات التي تفصل بين المؤلف وبين مختلف لحظات لغته التي (اللحظات) تفوح منها

روائع عوالم اجتماعية غريبة وآفاق غريبة . ونحس إحساساً واضحاً بدرجات حضور المؤلف المختلفة وحكمه المعنوي النهائي في مختلف لحظات لغته . ان التنوعية الكلامية في لغة تورغنيف وتفككها هما العامل الأسلوبي الأكثر جوهرية ، وهو الذي يوزع الحقيقة التي يريد المؤلف قولها توزيعاً اوركستراليا ، وعلى هذا فوعي المؤلف اللغوي ، وعيُ الناثر موزع بنسب .

ان التنوع الكلامي الاجتماعي يتم إدخاله عند تورغنيف في الحديث المباشر بين الأبطال ، في الحوار بينهم . لكنه يُنثر هنا وهناك حتى ضمن حديث المؤلف حول أبطاله كما قلنا، مشكلاً مناطق خاصة للأبطال . وهذه المناطق تتشكل من أنصاف كلام الأبطال ومن مختلف أشكال النقل الخفيّ لكلمة الغير ، ومن كلمات الغير وكلماته الصغيرة المتناثرة ، ومن تدخل لحظات تعبيرية غريبة في كلام المؤلف (ثلاث نقاط متعاقبة ، أمثلة ، تعجب) . المنطقة هي دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف .

إلا اننا نكرر القول ان التوزيع الروائي الاوركستري للموضوع عند تورغنيف يتركز في الحوارات المباشرة ، فالأبطال عند تورغنيف لا يوجدون مناطق واسعة ومشبعة حولهم ، والتراكيب الهجينة الأسلوبية المطوّرة والمعقدة عنده نادرة نسبياً .

ولنتوقف عند بعض أمثلة التنوع الكلامي المتناثر عند تورغنيف .

(١) « كان اسمه نيقولا بيتروفتش كيرسانوف . وكان يملك على بعد خمسة عشر فرسخاً من الخان الصغير ضيعة جيدة بمائتي نفس ، أو

كما كان يقول هو بعد أن خططت الحلود مع الفلاحين وأنشأ « مزرعة » :
قطعة أرض من ألفي ديسياتينا(*) (« الآباء والبنون » ، الفصل الأول) .
التعابير الجديدة المميّزة لروح العصر والمؤداة هنا بأسلوب الليبرالية
موضوعة ضمن علامة تنصيص أو متحفّظ عليها .

(٢) « بدأ يشعر بحرق خفي . فقد كان رفع الكلفة الكامل الذي
يبدية بازاروف يجرّح طبيعته الارستقراطية . فابن الطبيب هذا لم يكن
يشعر بالوجل ، بل إنه كان يجيب باقتضاب وفي غير إقبال ، وكان
في نبرة صوته شيء ما فظّ يكاد يكون وقاحة » (« الآباء والبنون » ،
الفصل السادس) .

الجملة الثالثة في هذا المقطع ، رغم كونها جزءاً من كلام المؤلف
من حيث سماته النحوية الشكلية ، هي في الوقت نفسه من حيث انتقاء
تعابيرها (« ابن الطبيب هذا ») ومن حيث بنيتها التعبيرية كلام غريب
خفيّ (هو كلام بافل بيتروفتش) .

(٣) « جلس بافل بيتروفتش إلى طرف الطاولة . كان يرتدي بزة
صباحية ، أنيقة ، حسب الذوق الإنكليزي ويعلو رأسه طربوش صغير .
هذا الطربوش وربطة العنق الصغيرة المعقودة بعدم اكترات كانا
ينبثان بحرية الحياة في القرية ؛ لكن ياقة القميص الضيقة ، والقميص لم
يكن أبيض في الحقيقة بل أرقش كما هو المفترض في لباس الصباح ،
كانت تنغرز بقسوة مألوفة في ذقنه الخليفة » (« الآباء والبنون » ، الفصل
الخامس) .

* وتساوي نحو هكتار .

هذا الوصف الساخر للباس بافل بيتروفتش الصباحي مؤدى بأسلوب جنتلمان من طراز بافل بيتروفتش بالذات . والعبارة التقريرية « كما هو مفترض في لباس الصباح » ليس مجرد تقرير من قبل المؤلف بطبيعة الحال ، بل هو المؤلف في تصرف جنتلمان من طبقة بافل بيتروفتش أدبيّ بسخرية ، ويحق لنا إلى حدّ ما وضعه ضمن علامة تنصيص . إنه تعليل موضوعي كاذب .

(٤) « لم يكن يعدل دمائه متفهي ايليتش إلا وقارّه . كان بلاطف الجميع — بعضهم بشيء من الاستخفاف وبعضهم بشيء من الاحترام ، وأمام السيدات كان يبالغ في إطرائهن « كفارس فرنسي حقيقي » ، دون أن يكف عن اطلاق ضحكته الواحدة المرناة كما هو المفترض في موظف كبير » (الآباء والبنون ، الفصل الرابع عشر) .

هنا أيضاً نفس الوصف الساخر من وجهة نظر الموظف الكبير نفسه . كما ان عبارة : « كما هو المفترض في موظف كبير » تعليل موضوعي كاذب .

(٥) « في صباح اليوم التالي توجه نيجدانوف إلى شقة سيبياغين في المدينة ، وهناك في مكتب فاخر وفروش بأثاث من طراز كلاسيكي رصين يتناسب تماماً ومقام رجل دولة ليرالي وجنتلمان ... » (الأرض البكر ، الفصل الرابع) .

نفسُ التركيب الموضوعي الكاذب .

(٦) « كان سيميون بيتروفتش يخدم في وزارة البلاط وكان يحمل لقب كامر يونكر ، كانت وطنيته قد حالت دون انخراطه في السلك الدبلوماسي ، حيث كان كل شيء ، فيما بدا ، يدعوه إليه : تربيته

واعتياده المجتمع الراقى ، ونجاحه لدى النساء ومظهره الخارجي نفسه ... » (« الأرض البكر » ، الفصل الخامس) .

ان تحليل رفضه الانخراط في السلك الدبلوماسي تحليل موضوعي كاذب . والوصف كله هنا مؤدى من وجهة نظر كالوميتسيف أيضاً ويُقفل بكلامه المباشر الذي هو من حيث سماته النحوية جملة تابعة للجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف (كل شيء كان يدعوه ... لكن مغادرة روسيا ... الخ) .

(٧) قدم كالوميتسيف إلى مقاطعة س في إجازة لمدة شهرين ليتولّى شؤون أملاكه قليلاً ، أي « ليخيف من تجب إخافته ويضغط على من يجب الضغط عليه » . فبدون هذا لا يمكن ان تستقيم الأمور ! (« الأرض البكر » ، الفصل الخامس) .

نهاية هذا المقطع مثالٌ نموذجي على التأكيد الموضوعي الكاذب . فهو لم يوضع ضمن علامة تنصيص كما وضعت كلمات كالوميتسيف السابقة التي أُدرجت ضمن كلام المؤلف ، بل وضعت قصداً بعد هذه الكلمات وذلك بالضبط لإعطائها مظهر الحكم الموضوعي الذي هو في هذه الحالة حكم المؤلف .

(٨) « إلا ان كالوميتسيف غرز بتؤدة بلورته المدوّرة بين الحاجب والأنف وركز نظره على الطويل الذي تجرأ على عدم مشاطرته » تخوّفاته » (« الأرض البكر » ، الفصل السابع) .

تركيب هجين نموذجي . فليست الجملة التابعة وحدها ، بل كلمة « الطويل » في الجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف مؤداتان بلهجة كالوميتسيف ومشبعتان بنفسه . ان نبرة الاستياء لدى كالوميتسيف

هي التي حكمت اختيار كلمات « الطويلب » « ونجراً على عدم مشاطرته ... » ، وهذه الكلمات أيضاً الواردة في سياق كلام المؤلف مشبعة في الوقت نفسه بنبرة المؤلف الساخرة ، ولهذا السبب فالتركيب هنا ثنائي النبرة (الأداء الساخر من قبل المؤلف والمحاكاة الساخرة لاستياء البطل) .

ولنورد أخيراً أمثلة على اقتحام لحظات تعبيرية من كلام الآخر (ثلاث نقط متعاقبة ، اسئلة ، كلمات تعجب) النظام النحوي لكلام المؤلف .

٩ « غريبة كانت حالته النفسية . فكلم من الأحاسيس الجديدة التي أحسّ بها في اليومين الأخيرين وكم من الوجوه الجديدة التي رآها ... لقد التقى لأول مرة بفتاة بدا له أنه أحبّها على الأرجح ؛ كان واعياً لبدايات أمر كرّس له ، على الأرجح ، قواه كلها . . . وماذا كانت النتيجة ؟ هل أحس بالسرور ؟ لا . هل شعر بالتردد ؟ بالوجل ؟ بالارتباك ؟ آه ، لا طبعاً . إذن هل شعر على الأقل بتوتر كيانه كله ، بذلك الاندفاع بين الصفوف الأولى من المحاربين الذي يستدعيه اقتراب الحركة ؟ أيضاً لا . لكن هل يؤمن أخيراً بهذا الأمر ؟ هل يؤمن بحبه ؟ — آه ، أيها الفنان اللعين ! أيها المتشكك — كانت شفتاه تهمسان همساً صامتاً ، — لماذا هذا التعب ، هذا العزوف حتى عن الكلام ، ولماذا لا يصرخ فقط ولا يثور ؟ وأي صوت في داخله يريد أن يخنقه في صدره بصراخه هذا ؟ » (الأرض البكر ، الفصل الثامن عشر) .

أمامنا هنا في حقيقة الأمر شكل من أشكال كلام البطل غير المباشر تماماً . فهذا الشكل من حيث سماته النحوية هو كلام المؤلف ، لكن

بنيت التعبيرية كلها بنية نيجدانوفية . إنه كلام نيجدانوف الباطني ، لكن المؤلف ينقله وينظمه بأسلوبه طارحاً الأسئلة ومبدئياً التحفظات الفاضحة بسخرية (« على الأرجح ») ، ومع هذا يظل هذا الكلام مصبوغاً بصيغة نيجدانوف التعبيرية .

ذاكهم هو الشكل العادي المؤلف لنقل الكلام الباطني عند تورغنيف (وهو بشكل عام أحد أكثر أشكال نقل الكلام الباطني في الرواية انتشاراً) . ان شكل النقل هذا يحمل إلى المجرى القوضوي والمتقطع لكلام البطل الباطني (وهذه القوضى وهذا التقطع كان على المؤلف أن يصورهما في حالة استخدامه الكلام المباشر) النظام والتماسك الأسلوبى . زد على ذلك ان هذا الشكل يمكن من حيث سماته النحوية (الشخص الغائب) والأسلوبية الأساسية (المفرداتية وغيرها) من قرن الكلام الباطني الغريب بسياق المؤلف قرناً عضوياً ومتماسكاً . ثم ان هذا الشكل بالذات يمكن في الوقت نفسه من الاحتفاظ بالبنية التعبيرية لكلام البطل الباطني ، وبذلك القدر من عدم الصراحة والاستقرار اللذين يتميز بهما كلام البطل الباطني ، الأمر الذي يتعذر بل يستحيل تصويره لدى نقله في شكل الكلام غير المباشر الجاف والمنطقي . هذه الخصائص هي التي تجعل من هذا الشكل أنسب الأشكال لنقل كلام البطل الباطني . وهذا الشكل هجين بطبيعة الحال ، يمكن لصوت البطل فيه أن يكون على درجات متفاوتة من الفعالية ، كما يمكنه أن يدخل على الكلام المنقول نبرة ثانية هي نبرته الخاصة (نبرة السخرية أو الاستياء أو غيرهما) .

كما يمكن بلوغ هذا النوع من التهجين ، هذا النوع من خلط النبرات ومحو الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر ، عن طريق

أشكال أخرى من نقل كلام البطل . ونظرا لوجود هذه الأنماط النحوية الثلاثة من النقل فقط (أي الكلام المباشر ، الكلام غير المباشر ، الكلام غير المباشر الخالص تماما) يمكن بتركيب هذه الأنماط تراكيب مختلفة ، وعلى الأخص بتأطير سياق المؤلف لها تأطيراً يستثير فيها الاستجابة (Réplique) وبتوزيعها بطريقة مختلفة ، تحقيق أشكال عديدة متنوعة من لعب أنماط الكلام وتمازج ايقاعاتها وتأثيرها المتبادل .

ان الأمثلة التي أوردناها من تورغنيف تصف بشكل كاف دور البطل بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية ولحمل التنوع الكلامي إليها . ان لبطل الرواية منطقته الخاصة كما قلنا ، دائرة نفوذه في سياق المؤلف المحيط به ، دائرة نفوذ تتجاوز (وتتجاوز كثيراً في العديد من الحالات) نطاق الكلمة المباشرة المخصصة للبطل . ان دائرة فعل صوت البطل الجوهري يجب أن تكون ، على أي حال ، أوسع من كلامه المباشر الفعلي . وهذه المنطقة التي تحيط بأبطال الرواية الجوهريين أصيلة جدا من الناحية الأسلوبية : اذ تغطي فيها أشكال متنوعة جداً من التراكيب الهجينة ، كما أنها دائماً ذات صبغة حوارية بقدر أو بآخر ؛ ففيها يجري الحوار بين المؤلف وأبطاله ، وهو ليس ذلك الحوار الدرامي ، القائم على سؤال وجواب ، أخذ ورد ، بل إنه الحوار الروائي الخاص الذي يتحقق في حدود تراكيب مونولوجية ظاهرياً . وإمكانية هذا النوع من الحوار هي إحدى ميزات النثر الروائي الأكثر جوهرية التي تعجز عنها الأجناس الدرامية والأجناس الشعرية الخالصة .

ان مناطق الأبطال موضوع جدّة مثير بالنسبة إلى التحاليل الأسلوبية والألسنية : اذ يمكننا الوقوع فيها على تراكيب قمينة بالقاء ضوء جديد تماماً على مسائل النحو والأسلوبية .

ونتوقف أخيراً عند واحد من أكثر أشكال إدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه أهمية وجوهرية ألا وهو الأجناس المدخيلة .

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة ، فنية (كالمقصص الاستطراذية ، والتمثيلات الغنائية والقصائد والمشاهد الدرامية الخ) ، وخارجية عن الفن (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعلمية والدينية وغيرها) في قوامها . فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية ، ومن حيث الواقع فمن العسير جداً العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما . وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلذونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللغوية والأسلوبية .

وهناك بالإضافة إلى ذلك مجموعة خاصة من الأجناس التي تضطلع في الروايات بدور بنائي جوهري جداً ، بل إنها تحدّد أحياناً بناء الكلّ الروائي إذ تخلق أجناساً روائية جديدة خاصة مثال ذلك الاعترافات ، اليوميات ، الرحلات ، السيرة الذاتية ، الرسائل وغيرها . هذه الأجناس قد لا تدخل في الرواية بوصفها جزءاً بنائياً جوهرياً منها وحسب ، بل قد تحدّد أيضاً شكل الرواية ككل (رواية الاعترافات ، رواية المذكرات ، الرواية في رسائل الخ) . إن كل جنس من هذه الأجناس يمتلك أشكاله الكلمية المعنوية الخاصة لاستيعاب جوانب مختلفة في الواقع . والرواية تستخدم هذه الأجناس بوصفها بالضبط أشكالاً جاهزة لاستيعاب الواقع بالكلمة .

إن دور هذه الأجناس التي تدخل الرواية عظيم بحيث قد يبدو أن الرواية تفتقد مقاربتها الكلمية الأصلية الخاصة للواقع ، وأنها في

حاجة إلى أشكال أخرى لتمهيد لها سبل معالجة هذا الواقع ، أما هي فليست سوى توحيد تلفيقي ثانوي لتلك الأجناس الكلمية الأولى .

ان كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها ، ولهذا فهي تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي . وكثيراً ما تكتسب لغات الأجناس الخارجة عن الفن التي تدخل الرواية أهمية بحيث ينشئ إدخال جنس ما (كالرسائل مثلاً) عصرًا كاملاً ليس في تاريخ الرواية وحسب ، بل في تاريخ اللغة الأدبية أيضاً .

ان الأجناس التي تدخل الرواية يمكن أن تكون ذات قصدية مباشرة ، كما يمكن أن تكون موضوعية شبيهة بالكامل أي محرومة حرماناً تاماً من مقاصد المؤلف (أي أن الكلمة لا تقول هذه الأجناس بل تعرضها فقط كأشياء) ، إلا أن هذه الأجناس تعكس في أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر ، وإن كانت بعض لحظاتها يمكن أن تظل بعيدة بشكل أو بآخر عن المعنى الأخير للعمل الأدبي .

وعلى هذا يمكن للأجناس الشعرية العروضية التي تدخل الرواية (كالأجناس الغنائية مثلاً) أن تكون من الناحية الشعرية ذات قصدية مباشرة وذات امتلاء معنوي كامل . مثال ذلك القصائد الغنائية التي أدخلها غوته في « ويلهيلم ميستر » . وعلى هذا النحو أيضاً أدرج الرومنطيقيون أشعارهم في النثر . وهؤلاء ، كما هو معروف ، كانوا يعتبرون وجود الشعر في الرواية (بوصفه التعبير المباشر عن نوايا المؤلف) مقروماً من مقومات هذا الجنس (أي الرواية) . وفي حالات أخرى تعكس القصائد الشعرية اللمخيلة نوايا المؤلف ، مثال ذلك قصيدة لينسكي في « يفغيني أونيجين » « أين ، أين ابتعلت ... » . وإذا كانت

الزعماء الشعرية في « ويلهيلم مييستر » يمكن نسبتها نسبة مباشرة إلى شعر غوته الغنائي (وهو الحاصل فعلا) ، فان قصيدة « أين ، أين ابتعدت ... » لا تصح نسبتها إطلاقاً إلى شعر بوشكين الغنائي ، أو على أبعد تقدير ، تصح نسبتها إلى نوع خاص هو « أساليب المحاكاة الساخرة » (وإلى هذا النوع أيضاً يجب نسبة أبيات غرينيوف في « ابنة الضابط ») . أخيراً يمكن للأبيات الشعرية المدخلة إلى الرواية ان تكون موضوعية (شيشية) على نحو يكاد يكون كاملاً ؛ مثال ذلك أشعار الكابيتين لبيبادكين في رواية دوستويفسكي « لأبالسة » .

ويصح الأمر نفسه على إدخال مختلف أنواع الحكم والأقوال الماثورة : فهذه أيضاً يمكن أن تتأرجح من الموضوعية الخالصة ، (« الكلمة المعروضة ») وحتى القصيدة المباشرة أي التي تكون فيها أقوالاً فلسفية كاملة المعنى يقولها المؤلف ذاته (أي كلمة مطلقة مقولة دون أي تحفظ أو مسافة) . وعلى سبيل المثال نجد في روايات جان بول الغنية جداً بالأقوال الماثورة سلماً طويلاً من التدرجات بين هذه الأقوال : من الموضوعية الخالصة حتى القصيدة المباشرة مع مختلف أشكال ودرجات عكس مقاصد المؤلف .

وفي « يفغيني اونيجين » تأتي الأقوال الماثورة والحكم في مستوى محاكاة ساخرة أو سخرية ، أي ان مقاصد المؤلف تنعكس في هذه الأقوال بدرجات متفاوتة . إليكم هذه الحكمة على سبيل المثال :

من عاش وفكر لا بدّ

أن يحتقر الناس في قرارة نفسه ،

ومن كان ذا إحساس لا بدّ

أن يقلقه شبح الأيتام التي لن تعود ،
لا بدّ أن يعزف عن المباهج ،
لا بدّ أن تلمسه أفعى الذكريات
وأن يتأكله الندم ، —

إنها مؤداة على مستوى محاكاة ساخرة خفيفة ، لكننا نشعر طوال الوقت بقربها من مقاصد المؤلف قرباً يكاد يكون اندماجاً .

لكن البيتين التاليين (وهما للمؤلف المفترض مع أونيجين) :

وهذا كله كثيراً ما يضافي

على الحديث رونقا كبيراً

يعزّزان نبرات المحاكاة والسخرية ويلقيان ظلاً موضوعياً (شيئاً) على هذه الحكمة . فنحن نرى أنها مبنية في مجال فعل صوت أونيجين ، في أفق أونيجين وبنبرات أونيجين أيضاً .

لكن انعكاس مقاصد المؤلف هنا — أي في مجال تردد صوت أونيجين ، في منطقة أونيجين — هو غيره عمّا في منطقة لينسكي (قارن المحاكاة الساخرة لأبيات لينسكي التي تكاد تكون موضوعية (شيئية) .

هذا المثال يمكن أن يكون توضيحاً لما بحثناه سابقاً من تأثير كلام البطل في كلام المؤلف : فالقول المأثور الذي أوردناه مخترق بمقاصد أونيجين (المشبعة بروح بايرون السائدة آنذاك) ، ولهذا لا يتعاطف المؤلف معها تعاطفاً تاماً ، بل يحتفظ بمسافة ما بينه وبينها .

ويزداد الأمر تعقيداً في حالة إدخال أجناس تعتبر جوهرية بالنسبة إلى الرواية (كالاعترافات واليوميات وغيرها) . هذه الأجناس تحمل

أيضاً لغاتها الخاصة إلى الرواية ، لكن هذه اللغات هامة في المقام الأول بوصفها وجهات نظر خصبة بالنسبة إلى الموضوع ، وجهات نظر محرومة من الاصطلاحية الأدبية ، موسّعة للأفق اللغوي الأدبي ، مساعدة على غزو عوالم جديدة من الوعي بالكلمة لحساب الأدب ، عوالم سبق أن سُبرت و غُزيت في دوائر أخرى (خارجة عن الأدب) من دوائر حياة الكلمة .

ان اللعب الفكاهي باللغات ، والحديث « غير الصادر عن المؤلف مباشرة » (حديث الراوية ، أو المؤلف المفترض أو شخص من شخوص الرواية) وكلام الأبطال ومناطقهم ، وأخيراً الأجناس الدخيلة أو المؤطرة هي الأشكال الأساسية لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه . وهذه الأشكال كلها يمكن من تحقيق طريقة استخدام غير مباشر ، متحفّظ عليه ، تغريبي للغات . وهي كلها تدلّ على اكتساب الوعي اللغوي صفة النسبية ، وتعبّر عما يتناسب وهذا الوعي من إحساس بموضوعية (شيئية) اللغة ومحدودها التاريخية والاجتماعية وحتى المبدئية (أي حدود اللغة بما هي لغة) . إن إكساب الوعي اللغوي صفة النسبية لا يفترض أبداً إكساب المقاصد المعنوية ذاتها هذه الصفة : فالمقاصد حتى على أرضية الوعي اللغوي الثري يمكن أن تكون مطلقة . ولأن فكرة اللغة الوحيدة (بوصفها لغة فوق الشك والريبة ومطلقة) غريبة عن النثر الروائي يجب على الوعي الثري ، لهذا السبب بالذات ، أن يوزّع مقاصده المعنوية حتى وإن كانت مطلقة توزيعاً أوركسترياً . فهذا الوعي يشعر بالضيق حين يجد نفسه في واحدة من لغات التنوع الكلامي العديدة فقط ، كما ان رنة لغوية واحدة لا تكفيه .

لقد تعرّضنا إلى الأشكال الأساسية المميزة لأهم أنواع الرواية الأوروبية فقط ، لكن هذه الأشكال لا تستنفد بطبيعة الحال كل الطرق الممكنة لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه . اذ من الممكن ، بالإضافة إلى ما سبق ، قرن ومزاوجة كل هذه الأشكال في بعض الروايات ، وبالتالي في أنواع أخرى جديدة من هذا الجنس تنشئها هذه الروايات . والنموذج الكلاسيكي الذي لا تشوبه شائبة للجنس الروائي هو رواية سرفنتس « دون كيخوت » التي حققت بعمق وشمول فريدين كل ما في الكلمة الروائية المتنوعة كلاميا والحوارية داخليا من امكانيات فنية .

ان التنوع الكلامي الذي يُدخل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلام غريب بلغة غريبة يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلف تعبيراً مواربا . والكلمة في كلام من هذا النوع هي كلمة ذات ثنائية صوتية خاصة . إنها تخدم في آن متكلمين ، وتعبّر في آن عن قصدين مختلفين : القصد المباشر للمتكلّم في الرواية والقصد غير المباشر للمؤلف . في كلمة كهذه صوتان ، معنيان وتعيران . إلا ان هذين الصوتين مترابطان حواريا ، فكأنهما يعرفان أحدهما الآخر (كما يعرف الردّان ، السؤال والجواب ، في الحوار أحدهما الآخر وبينيان على أساس معرفتهما أحدهما للآخر) ، كأنهما يتحادثان . ان الكلمة الثنائية الصوت ذات صفة حوارية داخلية دائما . ذلكم هو حال الكلمة الفكاهية والكامة الساخرة وكلمة المحاكاة الساخرة ، ذلكم هو حال كلمة الراوية العاكسة ، والكلمة في كلام البطل ، ذلكم هو أخيرا حال كلمة الجنس الدخيل - إنها كلها كلمات ثنائية الصوت حوارية داخليا ، يكمن فيها كلها حوار محتمل ، لكنه ليس حوارا موسعا ، بل مركّز بين صوتين ، نظرتين إلى العالم ، لغتين .

ان الكلمة الثنائية الصوت الحوارية داخليا ممكنة أيضاً ، بطبيعة الحال ، في النظام اللغوي المغلق ، الخالص والواحد ، الخالي من نسبية الوعي الثري اللغوي ، وهي بالتالي ممكنة أيضاً في الأجناس الشعرية الخالصة . إنما ليس لها هنا أي أرضية هامة وجوهرياً لتطورها . والكلمة الثنائية الصوت واسعة الانتشار في الأجناس البلاغية ، إلا أنها ، ببقائها هنا في حدود النظام اللغوي الواحد ، لا تثيرها العلاقة العميقة بقوى الصيرورة التاريخية المفككة للغة ولا تخصبها ، فهي ليست في أحسن الأحوال سوى صدى بعيد وضيق لهذه الصيرورة ، ضيق حتى مستوى الحاجة الفردية .

ان الثنائية الصوتية الشعرية والبلاغية هذه ، المقطوعة الصلة بعملية التفكك اللغوي ، يمكن ان تتطور بشكل مناسب إلى حوار فردي ، نقاش فردي وحديث بين شخصين ، إلا ان حدود هذا الحوار ستكون محايثة للغة واحدة وحيدة : قد تكون هذه الحدود متنافرة ، متناقضة ، إلا انها لن تكون ذات تنوع كلامي ولا لغوي . ان مثل هذه الثنائية الصوتية التي تبقى في حدود نظام لغوي واحد مغلق يمكن ان تكون رفيقا ثانوياً للحوار وللأشكال المحاجية^(١) من الناحية الأسلوبية فقط . ان الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) للكلمة المكتفية بلغة واحدة ووحيدة وبأسلوب متماسك مونولوجيا لا يمكن ان تكون جوهرية أبداً : إنها لعب ، إنها زوبعة في فنجان .

وليست هذه حال الثنائية الصوتية الثرية . فثنائية الصوت هنا ، على أرضية النثر الروائي ، لا تمتح طاقتها وازدواجية معناها الحوارية

١ إنها لا تصبح جوهرية في الكلاسيكية الجديدة إلا في الأجناس الوضيعة ولا سيما في المهجاء .

من تنوع الأصوات وحالات سوء التفاهم والتناقضات الفردية (وإن كانت هذه مأساوية ونا أسبابها العميقة في المصائر الفردية) (١) ، بل إن هذه الثنائية الصوتية في الرواية تمتد بجذورها عميقا في التنوع الكلامي والتنوع اللغوي الاجتماعي الجوهري . صحيح أن التنوع الكلامي يتمثل في الرواية عامة في أشخاص دائماً ، ويتجسد في صور فردية لأناس ذوي اختلافات وتناقضات مفردة . لكن هذه التناقضات هنا بين إرادات الأفراد وعقولهم تغوص في التنوع الكلامي الذي يعيد إدراكها . أن تناقضات الأفراد هنا ليست سوى القيم الظاهرة فوق سطح التنوع الكلامي الاجتماعي ، هذا التنوع الذي يلعب ويعصف ويجعلها بسلطانه متناقضة ، ويشبع وعيها وكلماتها بتناقضاته الجوهرية .

ولهذا فالحوارية الداخلية للكلمة النثرية الفنية الثنائية الصوت لا يمكن أن تستنفد أبداً من حيث موضوع السرد أو التصوير (كما لا يمكن للطاقة الاستعارية للغة أن تستنفد في هذا المجال) ، لا يمكن أن تنتشر حتى النهاية في حوار مباشر يتصل بالحكاية أو في حوار إشكالي يفعل تفعيلاً كاملاً القلعة الحوارية الداخلية الكامنة في التنوع الكلامي اللغوي، أن الحوارية الداخلية للكلمة النثرية الحقبة التي تنشأ عضوياً من اللغة المفككة المتنوعة كلامياً لا يمكن أن تكتسب صفة درامية جوهرية وتكتمل درامياً (تكتمل بشكل حقيقي) ، إنها أوسع من أن تحتوى احشواءً كاملاً في إطار حوار مباشر أو حديث أشخاص ، ولا يمكن

١ في نطاق العالم الشعري واللغة الواحدة كل ما هو جوهري في هذه الاختلافات والتناقضات يمكن ويجب أن يتطور في حوار مباشر ودرامي خالص .

تقسيمها تقسيماً كاملاً إلى ردود مفصولة فصلاً واضحاً (١) . ثنائية الصوت هذه متشكلة مسبقاً في اللغة ذاتها (تماماً كالاستعارة الحقيقية والاسطورة) ، في اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تتشكل تاريخياً وتتفكك وتتمزق اجتماعياً في صيرورتها هذه .

إن إشاعة النسبية في الوعي اللغوي ومشاركته الجوهرية في التنوع والتعدد الكلامي للغات التي في طور التشكل ، وتوهم مقاصد هذا الوعي المعنوية والتعبيرية ونواياه في اللغات (الموعاة بنفس النسبة ، والموضوعية بنفس النسبة) ، وحتمية تكلم هذا الوعي كلاماً غير مباشر ، متحفظاً ، موارباً — هذه كلها هي المقدمات الضرورية للثنائية الصوتية النثرية ، الفنية للكلمة . هذه الثنائية الصوتية يجدها الروائي قائمة في التنوع الكلامي اللغوي والتنوع اللغوي اللذين يغمران وعيه ويغذيانه ، ولا تنشأ في غمار الحاجة البلاغية الفردية مع الأشخاص الآخرين .

فاذا فقد الروائي الأرضية اللغوية للأسلوب النثري ، ولم يستطع الارتفاع إلى مستوى الوعي اللغوي النسبي ، وأصم أذنيه عن الثنائية الصوتية العضوية للكلمة الحية المتكونة وعن حواريتها الداخلية ، فانه لن يفهم أبداً إمكانات الجنس الروائي الفعلية ومهامه ولن يحققها ؛ سيكون بوسعه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه الرواية إلى حد بعيد تأليفاً وموضوعاً ، عملاً « مصنوعاً » تماماً كالرواية ، لكنه لن يخلق رواية ، إذ ان الأسلوب سيفضحه دائماً . سرى وحدة وثيقة

١ هذه الردود تكون عادة أكثر حدة ودرامية واكتمالاً بقدر ما تكون اللغة أكثر تماسكاً ووحداً .

بنفسها، سداجة أو غباء، للغة أحادية الصوت سيالة وخالصة (أو لغة ذات ثنائية صوتية مختلفة ومصطنعة بشكل بدائي) . سنرى ان تطهير اللغة وتخليصها من التناقض جاءه بسهولة ويسر : فهو بكل بساطة لا يسمع التنوع الكلامي الجوهرى للغة الفعلية ؛ اذ انه يعتبر النغمات الثانوية الاجتماعية التي تعطي الكلمات رنتها الخاصة تشويشات تنبغي إزالتها ، فتتحول الرواية المقطوعة الصلة بالتباين اللغوي الحقيقي في معظم الأحيان إلى دراما للقراءة ذات ملاحظات مطوّرة « ومشغولة فنيا » (أي إلى دراما سيئة بطبيعة الحال) ، وتجد لغة المؤلف نفسها في رواية كهذه مقطوعة الصلة بالتباين اللغوي في وضع حرج وسخيف - وضع لغة الملاحظة الدرامية (١) .

ان الكلمة النثرية الثنائية الصوت ذات معنيين . لكن الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة هي أيضاً ثنائية المعنى ومتعددة المعنى . وفي هذا اختلافها الأساسي عن الكلمة المفهوم والكلمة المصطلح . الكلمة الشعرية مجاز يستوجب إحساساً جلياً بمعنيين فيه .

ولكن كيفما كان فهم العلاقة المتبادلة بين المعنيين في الرمز الشعري (المجاز) ، إلا ان هذه العلاقة المتبادلة ليست على أي حال ذات طبيعة حوارية ، ولا يجوز أبداً وفي أي ظرف من الظروف تصوّر المجاز (الاستعارة مثلاً) مطوّراً في حدّي حوار ، أي تصور المعنيين موزعين بين صوتين مختلفين . ولهذا السبب ثنائية معنى الرمز (أو تعددية معناه) لا تستدعي أبداً ثنائية نبرته ، بل على العكس ، ذلك ان ثنائية

١ شيلفاهن في دراساته المعروفة في نظرية الرواية وتقنياتها يسترشد بالضبط بمثل هذه الروائية غير الروائية ، ويتجاهل بالضبط امكانيات الجنس الروائي الخاصة . فشيلفاهن منظرأ أصم أذنيه عن التباين اللغوي وإلى نتيجته المتميزة التي هي الكلمة الثنائية الصوت .

المعنى الشعرية تكتفي بصوت واحد وبنظام نبروي واحد . يمكن تفسير العلاقات المتبادلة بين المعاني في الرمز تفسيراً منطقياً (كعلاقة الفردي أو الخاص بالعام ، مثال ذلك اسم العلم الذي يصبح رمزا ، أو كعلاقة الشخص بالمرآة الخ) ، ويمكن تفسير فهمها فهماً فلسفياً انطولوجياً بوصفها علاقة العرض بالجوهر الخ ، كما يمكن إبراز الجانب التقويمي الانفعالي لهذه العلاقة المتبادلة في المقام الأول ، إلا ان كل أنواع العلاقة المتبادلة بين المعاني هذه لا تخرج ولا يمكن أن تخرج عن نطاق علاقة الكلمة بموضوعها وبمختلف لحظات هذا الموضوع . فبين الكلمة والموضوع يجري الحدث كله ، ولعب الرمز الشعري كله . الرمز لا يستطيع أن يفترض علاقة جوهرية بالكلمة الغريبة ، بالصوت الغريب . ان تعددية معنى الرمز الشعري تفترض وحدة الصوت وتطابقه معها ووحدة كونه الكاملة في كلمته . وما ان يقتحم لعب الرمز هذا صوت غريب أو نبرة غريبة أو وجهة نظر أخرى حتى ينهار المستوى الشعري ويتحول الرمز إلى المستوى النثري . .

ويكفينا لفهم الفرق بين ثنائية المعنى الشعرية وثنائية الصوت النثرية أن نذكر أي رمز ونضيف عليه نبرة ساخرة (في سياق جوهري مناسب بطبيعة الحال) أي يكفي أن ندرج صوتنا فيه ، ونعكس قصيدنا الجديد فيه مواربة (١) . بهذا يتحول الرمز الشعري ، مع بقائه رمزاً بطبيعة

١ اعتاد الكسي الكسندروف تشفير كارينين^٢ أن ينأى بنفسه عن بعض الكلمات والتعبيرية المرتبطة بها . كان يبني تراكيب ثنائية الصوت دون أي سياق ، بل حصراً على مستوى قصدي : « وكما قرين ، زوج رقيق ، رقيق كما في السنة الثانية من زواجه ، كان يتحرق شوقاً لرؤيتك - قال بصوته الرفيع البطيء وبنبرته التي كان يستعملها على الدوام تقريباً معها ، نبرة السخرية من كان يمكن أن يتكلم على هذا النحو فعلاً » (« انا كارينينا » ، الجزء الأول ، الفصل الثلاثون) .

الحال ، إلى المستوى الثري ويصبح كلمة ثنائية الصوت : إذ تتدخل بين الكلمة والموضوع كلمة غريبة ، نبرة غريبة ، ويسقط على الرمز ظل الموضوع (وفي هذه الحالة تكون البنية الثنائية الصوت بدائية وبسيطة) .

مثالنا على أبسط أنواع إسباغ الثرية على الرمز الشعري في «يفغيني اونيجين» هو المقطع المتعلق بليينسكي :

كان يفغيني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب .

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير ، كالقمر . . . (١)

ان الرموز الشعرية في هذا المقطع موجهة فوراً في مستويين : مستوى أغنية لينسكي ذاتها - أي في الأفق المعنوي والتعبيري لنفس مشبعة بروح تجمع « غابة غوتينغن» (٢) ... ، وفي مستوى كلام بوشكين الذي كانت روح غوتينغن بالنسبة إليه ظاهرةً جديدة لكنها آخذة لأن تصبح نموذجية من ظواهر التنوع الكلامي الأدبي للعصر : نغمة جديدة ، صوت جديد في تنوع أصوات اللغة الأدبية ، والمذاهب الأدبية والحياة المحكومة بهذه المذاهب . والأصوات الأخرى في هذا التنوع الكلامي

١ سنقوم بتحليل هذا المثال في مقالتنا « من تاريخ الكلمة الروائية » .

٢ هو تجمع شعراء في مدينة غوتينغن الألمانية بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٤ قريب في اتجاه من اتجاه « الماصقة والافتحام » لكنه أكثر اعتدالاً . نادى بتقديس الطبيعة ، وبالإخلاص للمثل العليا الأخلاقية .

(المترجم)

الأدبي الحياتي هي : لغة اونيغين البيرونية - الشاتوبريانية . ولغة ريتشاردسون ، وعالم تاتيانا القروية ، واللغة الحياتية لعزبة آل لارين ، ولغة تاتيانا البطرسبورجية وعالمها ، ولغات أخرى بما فيها لغات المؤلف المختلفة ، غير المباشرة ، المتغيرة باستمرار على مدى الرواية الشعرية . هذا التنوع الكلامي كاه (و « يغفيني اونيغين » موسوعة أساليب العصر ولغاته) يوزع مقاصد المؤلف توزيعا اوركسترايا وينشئ الأسلوب الروائي حقاً لهذا العمل .

وهكذا تغدو صور المقطع الذي أوردناه ، وهي رموز شعرية ثنائية المعنى (استعارية) في منظور لينسكي القصدي ، رموزا نثرية ثنائية الصوت في نظام كلام بوشكين . إنها ، بطبيعة الحال ، رموز نثرية فنية حقيقية نشأت من التنوع الكلامي للغة العصر الأدبية التي هي في طريق التشكل ، وليست محاكاة بلاغية سطحية ساخرة أو سخرية .

ذلكم هو الفرق بين ثنائية الصوت العمالية الفنية وثنائية معنى الرمز الشعري الخالص أو تعدد ديبته الأحادية الصوت . ان ثنائية المعنى للكلمة الثنائية الصوت حوارية داخليا ، مشحونة بالحوار ، ويمكنها ، بالفعل أن تولد حوارات بين أصوات مفرقة فعلا (لكنها ليست حوارات درامية ، بل حوارات نثرية لا مخرج لها) . إلا ان ثنائية الصوت في هذا لا تستنفذ ذاتها أبداً في هذه الحوارات ، ولا يمكن أن تُستخرج استخراجا تاما من الكلمة لا عن طريق تجزئتها المنطقية العقلانية وتوزيعها على عناصر الجملة المركبة الواحدة مونولوجيا (كما في البلاغة) ، ولا عن طريق التقطيع الدرامي للردود في الحوار الناجز . وثنائية الصوت الحقيقية ، اذ تولد حوارات روائية نثرية ، لا تستنفذ

ذاتها فيها ، بل تبقى في الكلمة ، في اللغة مصدراً للحوارية لا ينضب ، ذلك ان الحوارية الداخية للكلمة هي الرفيق الضروري لتفكك اللغة ، ونتيجةً اكتظاظها بالمقاصد المتباينة . وهذا التفكك وما يرتبط به من اكتظاظ كل الكلمات والأشكال بالمقاصد وإثقالها بها هو الرفيق الضروري للصيرورة التاريخية المتناقضة اجتماعياً للغة .

وإذا كانت مشكلة الرمز الشعري هي المشكلة المركزية لنظرية الشعر ، فمشكلة الكلمة الثنائية الصوت ، ذات الحوارية الداخية في مختلف أشكالها وأنماطها ، هي المشكلة المركزية لنظرية النثر الفني .

ان الموضوع محاط ومغلف بالنسبة إلى الناثر الروائي بكلمة الآخر عن هذا الموضوع ، فهو متحفّظ عايه ، مُحاجج فيه ، مفسّر بمعان مختلفة ومقوم بتقويمات مختلفة ، لا يمكن فصاه عن الوعي الاجتماعي المتناقض له (للموضوع) . والروائي يتكلم عن هذا « العالم المتحفّظ عايه » باغة متناقضة ، حوارية داخيا . وعلى هذا تتكشف اللغة والموضوع للروائي في مظهرهما التاريخي ، في صيرورتهما الاجتماعية المتناقضة . فلا وجود بالنسبة إليه لعالم خارج الإدراك الاجتماعي المتناقض لهذا العالم ، ولا وجود للغة خارج المقاصد المتناقضة المفككة لهذه اللغة . ولهذا السبب تصبح وحدة اللغة في الرواية كما في الشعر (وبكلام أدق وحدة اللغات) وحدة عميقة لكنها أصيلة مع موضوعها ، مع عالمها . وكما تبدو الصورة الشعرية مولودة من اللغة ذاتها وناشئة منها بشكل عضوي ومتشكّكة فيها مسبقاً ، كذلك تباو الصور الروائية ماتحمة التحاماً عضويا بلغتها المتنوعة الأصوات ، فكأنها متشكّكة مسبقا فيها ، في ثنايا تناقضيتها العضوية الخاصة . ان « تحفظية » العالم « وتحادثية »

اللغة تند مجان في الرواية في حدث واحد هو حدث الصيرورة المتناقضة للعالم في الوعي الاجتماعي والكلمة .

وعلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق أيضاً أن تشق طريقها إلى موضوعها عبر كلمة الغير التي تافقه ، وهي أيضاً تلتقي أمامها مسبقاً لغة متناقضة ، وعمايها أن تشق طريقها إلى وحدتها (أي اللغة) المبدعة (وليست المعطاة أو الناجزة) وإلى قصديتها الخالصة . إلا ان طريق الكلمة الشعرية هذا إلى موضوعها وإلى وحدة اللغة ، وهو طريق تلتقي فيه دائماً بكلمة الغير وتتبادل التوجه معها ، يبقى في خبث عمالية الإبداع ويُزال كما تزال الأخشاب بعد أن ينتهي البناء ، فينهض بعدها العمل الناجز كلاماً وحيداً مركزاً من حيث موضوعه عن العالم « البكر » . ولا تبلغ الكلمة الشعرية الناجزة هذا المستوى من النقاء في وحدانية الصوت ؛ ومن صراحة القصد المطابقة إلا على حساب قدر معين من اصطلاحية اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة اللغة الشعرية الخالصة ، المسحوبة من التداول اليومي الحياتي ، الواقعة خارج التاريخ ، فكرة لغة الآلهة قد وُلدت على أرضية الشعر بوصفها فلسفة طوباوية لأجناسه ، فان فكرة وجود اللغات وجوداً حياً ومشخصاً من الناحية التاريخية ألصق بالنثر الفني وقريبة منه . ان النثر الفني يفترض إحساساً مقصوداً بعيانية الكلمة الحية ونسبيتها التاريخيتين والاجتماعيتين ومشاركتها في الصيرورة التاريخية والصراع الاجتماعي ؛ فيأخذ الكلمة ولماً تبرد من أتون الصراع والعداء ولماً يحسم أمرها ، بل وهي متناهية بين المقاصد والنبرات المتعادية ، ويخضعها وهي كذلك إلى وحدة أساوبه الديناميكية .

الفصل الرابع المتكلم في الرواية

رأينا ان التنوع الكلامي الاجتماعي ، ان الإدراك المتناقض للعالم والمجتمع الذي يوزع الموضوع الروائي اوركستراليا ، يدخل الرواية إما كأسابات للغات الأجناس والمهن واللغات الاجتماعية الأخرى ، وهي أسبابات غير شخصية لكنها واعدة بصور المتكلمين ، وإما كصور مجسدة للمؤلف الاصطلاحي والرواة وأخيراً الأبطال .

الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة ويقينية يقينية ساذجة (أو اصطلاحية) . اللغة تُعطى الروائي مفككة ومتنوعة كلامياً . ولهذا السبب فحتى حين يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية ، وحتى حين يُعمل الروائي لغته الواحدة والمستقرة نهائياً (دون مسافة ، دون انعكاس موارب ، دون تحفظ) ، فانه يعرف ، مع هذا ، ان اللغة ليست ذات دلالة عامة ، وليست يقينية يقينية مطابقة ، بل انها تتردد في وسط تنوع كلامي ، وانه يجب حمايتها وتنقيتها والدفاع عنها وتعليقها . ولهذا السبب فاعلة واحدة ومباشرة كهذه لغة للرواية هي لغة محاجية وتقريظية ، أي انها مترابطة حوارياً مع التنوع الكلامي .

وهذا هو الذي يحدّد التوجه الخاص تماما للكلمة في الرواية — فوجهها المنازع فيه ، الخلافي والمحايج . فهي (أي الكلمة) لا تستطيع ان تنسى (سداجة أو اصطناعا) التنوع الكلامي المحيط بها أو أن تتجاهله .

وهكذا يدخل التنوع الكلامي إما بشخصه في الرواية ، إن صح التعبير ، فيتجسد فيها ماديا في صور المتكلمين ، أو يدخلها بوصفه خافية مشبعة للحوارية فيحدّد بذلك الوقع الخاص للكلمة الروائية الباشرة .

ومن هنا الخصوصية الاستثنائية الأهمية للجنس الروائي وهي ان الإنسان في الرواية هو ، جوهرياً ، إنسان متكلم ، فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحمّاون كامتهم الإيديولوجية المتميزة ، يحمّاون لغتهم الخاصة .

ان موضوع الجنس الروائي الأساسي " المميّز " الذي يخلق أصالة هذا الجنس الاساوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته .

ولفهم تأكيدنا هذا فهما صحيحا ينبغي أن نبرز بجلاء كامل ثلاث لحظات :

١ — الإنسان المتكلم وكامته في الرواية هما موضوع تصوير كلامي وفني . ان كلمة الإنسان المتكلم في الرواية لا تُنقل وتستعاد فقط ، بل إنها ، تحديداً، تصوّر فنيا ، وهي ، بخلاف الدراما ، تصوّر إلى هذا بكلمة أخرى (هي كلمة المؤلف . لكن الإنسان المتكلم وكلمته بوصفهما موضوع الكلمة الأخرى هما موضوع خاص متميز : فالكلمة لا يمكن التكلم عنها كما نتكلم عن موضوعات الكلام الأخرى — عن الأشياء

الصحة والظواهر والأحداث الخ ، بل انها تتطلب وسائل كلام وتصوير كامي شكلية خاصة جداً .

٢ - الإنسان المتكلم في الرواية هو ، جوهرياً ، انسان اجتماعي ، مشخص ، محدد تاريخياً ، وكلمته لغة اجتماعية (حتى وإن كانت جنينية) وليست « طهجة فردية » . ان الخلق الفردي والمصائر الفردية والكامة الفردية التي لا يحكمها إلا هذا الخلق وهذه المصائر لا تتم بمحد ذاتها الرواية . فمن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما ، إلى انتشار اجتماعي ما ، فهي لغة بالقدرة . ولهذا السبب يمكن لكامة البطل أيضاً أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامي فيها .

٣ - الإنسان المتكلم في الرواية هو دائماً صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر ، وكلمته هي دائماً قول إيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائماً وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية . والكلمة قولاً إيديولوجياً هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية ، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعباً بالكلمات لا موضوع له . زد على ذلك ان الرواية ، بفضل التصوير المشبع حوارياً للكلمة الممثلة إيديولوجياً (والكلمة في معظم الأحوال هنا كلمة حيوية وفعالة) هي أقل الأجناس الكلامية الأخرى كلها موثقة « للجمالية » (esthétisme) ، واللعب الشكلاني الخالص بالكلمات . وعلى هذا فلا « جمالية » القائل بها ، حين يعكف على روايته ، في بنائها الشكلي ، بل في ان الذي يصور في الرواية هو الإنسان المتكلم ، صاحب إيديولوجيا « الجمالية » الذي يقول قناعته التي تتعرض بلورها للاختبار في الرواية . هذه هي حال « صورة دوريان غري » لأويالد ،

وتكلم هي محال توماس مان المبكر وهنري دي رينيه وهو يسمنس المبكر وبتريس المبكر واندريه جيد المبكر . وهكذا يصبح حتى القائل بالحمالية ، اذ يعكف على كتابة روايته ، صاحب إيديولوجيا في هذا الجنس الفني يدافع عن مواقعه الإيديولوجية ويختبرها ، يصبح مقرّظا ومحاججا .

الإنسان المتكلم وكلمته هما الموضوع المميز للرواية والخالق لخصوصية هذا الجنس كما قلنا . لكن ليس الإنسان المتكلم هو الذي يصوّر وحده في الرواية ، بل ان هذا الإنسان لا يصوّر في الرواية بوصفه متكلماً وحسب . فالإنسان في الرواية يمكنه أن يفعل لا أقلّ مما يفعل في الدراما و الملحمة ، لكن فعله هذا يثار هنا في الرواية من الناحية الإيديولوجية دائما ، يقترن دائما بالكلمة (حتى وإن كانت ممكنة فقط) ، بفكرة إيديولوجية ، ويحقق موقفا إيديولوجيا معينا . ان فعل البطل في الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الإيديولوجي كما لاختبار هذا الموقف ، لاختبار كلمته . والحقيقة ان القرن التاسع عشر أوجد نوعا هاما جدا من الرواية ، البطل فيه هو الإنسان المتكلم فقط ، العاجز عن الفعل ، المحكوم عليه بالكلمة المجردة : بالحلم ، بالوعظ الباطل ، بالاستاذية ، بالتأمل العقيم الخ . تكلم على سبيل المثال رواية الاختبار الروسية — اختبار المثقف صاحب الإيديولوجيا (وأبسط نماذجها رواية « رودين ») .

ان مثل هذا البطل غير الفاعل ليس سوى أحد أنواع موضوعات البطل الروائي . ان البطل في الرواية يفعل في الرواية لا أقل مما يفعل في الملحمة عادة . لكن الفرق الجوهرى بينه وبين البطل الماحمي أنه لا

يفعل فقط بل يتكلم أيضاً ، لكن فعله ليس ذا قيمة عامة وليس مسلماً به بشكل مطلق ولا يحدث في عالم ملحمي ذي قيمة عامة ومسلّم به . ولهذا السبب يحتاج مثل هذا الفعل دائماً إلى تحفظ إيديولوجي ، فوراءه دائماً موقف إيديولوجي معيّن ليس هو الممكن الوحيد ، ولهذا فهو بخلاف ، عرضة للنقاش . ان الموقف الإيديولوجي للبطل الملحمي ذو قيمة عامة للعالم الملحمي كله ، اذ ليس له (أي للبطل) أيديولوجيته الخاصة التي يمكن أن تقوم إلى جانبها وتعيش أيديولوجيات أخرى . يمكن للبطل الملحمي بطبيعة الحال أن يلقي خطبا طويلة (بينما يمكن للبطل أن يصمت) ، لكن كلمته غير مميزة أيديولوجيا (لأنها مميزة من الناحية الشكلية فقط أي من حيث التأليف والموضوع (Sujet) ، بل إنها مندمجة في كلمة المؤلف . لكن المؤلف لا يبرز هو الآخر إيديولوجيته ، فهذه مندمجة بالإيديولوجيا العامة التي هي الإيديولوجيا الوحيدة الممكنة . في الملحمة أفق واحد ووحيد ، أما في الرواية فعدة آفاق ، والبطل يفعل عادة في حدود أفقه هو . لهذا السبب ليس في الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلي لغات مختلفة . المتكلم هنا هو ، في الواقع ، المؤلف وحده ، والكلمة هنا هي كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة فقط .

وفي الرواية يمكن أيضاً إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضاً بطبيعة الحال) بطريقة لا غبار عليها كما يعتقد المؤلف (تماما كما يجب على أي كائن ان يفعل) ، لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة . فاذا كان الموقف الإيديولوجي لبطل كهذا غير متميز عن أيديولوجيا المؤلف (لاندماجه فيه) ، فانه متميز

على أي حال عن التنوع الكلامي المحيط : ذلك ان عصمة البطل تواجه التنوع الكلامي تقريبا ومحاجيا . مثال ذلك أبطال رواية الباروكو المصومون الذين لا تشوبهم شائبة وأبطال الرواية العاطفية كغرانديسون على سبيل المثال . ان تصرفات هؤلاء الأبطال منارة ايديولوجيا ومتحفظ عليها بالكلمة التقريضية والمحاجية .

ان فعل بطل الرواية متميز دائما من الناحية الايديولوجية : فهو (أي البطل) يعيش ويفعل في عالمه الايديولوجي الخاص (وليس في عالم الملحمة الواحد الوحيد) ، وله إدراكه الخاص للعالم الذي يتجسد في الفعل والكلمة .

ولكن لماذا يتعلم بجلاء الموقف الايديولوجي للبطل ولعالمه الايديولوجي القائم في أساس هذا الموقف من خلال أفعال البطل ذاتها ومن خلالها وحدها دون اللجوء إلى تصوير كلمته ؟

ان العالم الايديولوجي للآخر (العالم الايديولوجي الغريب) يتعذر تصويره التصوير المناسب ما لم تمكنه من إسماع صوته ، وما لم نبين كلمته الخاصة . ذلك ان الكلمة المناسبة فعلا لتصوير العالم الايديولوجي الغريب الخاص لا يمكن ان تكون إلا كلمته هو ، حتى وإن لم تكن وحدها بل مشتركة مع كلمة المؤلف . قد لا يفسح الروائي المجال أمام بطله ليقول كلمته المباشرة ، وقد يقتصر على تصوير أفعاله فقط ، لكن لا بد من أن تُسمع في تصوير المؤلف بالضرورة ، هذا إذا كان هذا التصوير جوهريا ومناسبا ، كلمة الآخر ، كلمة البطل إلى جانب كلام المؤلف (راجع التراكيب الهجينة التي حللناها في الفصل السابق) .

ليس من المحتمي أبداً كما رأينا في الفصل السابق أن يتجسد الإنسان المتكلم في الرواية في بطل . فالبطل ليس سوى أحد أشكال الإنسان المتكلم (وهو أهم هذه الأشكال في حقيقة الأمر) . ذلك ان لغات التنوع الكلامي تدخل الرواية في شكل أساليب محاكاة ساخرة عديدة الشخصية (كما عند الفكاهيين الإنكليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير أساليب المحاكاة الساخرة ، في شكل « سكار » وأشكال أجناس دخيلة وفي شكل مؤلفين اصطلاحيين ؛ وأخيراً ، حتى كلام المؤلف المطلق نراه ، لكونه محاجياً وتقريبياً أي لكونه يضع نفسه من حيث هو لغة خاصة في مواجهة لغات التنوع الكلامي الأخرى ، مركّزاً على ذاته إلى حد ما ، إي إنه لا يصور فقط بل يصور .

هذه اللغات كلها ، حتى تلك التي لا تتجسد منها في بطل ، تكون مشخصة اجتماعياً وتاريخياً وشيئية بقدر أو بآخر (فوحدها اللغة الواحدة الوحيدة التي لا تعرف لغات أخرى إلى جانبها يمكن ألا تكون موضوعاً — شيئاً) ، ولهذا السبب تراعى وراء هذه اللغات كلها صور المتكلمين في لباسهم الاجتماعي والتاريخي الشخص . فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس بصورة الإنسان بحد ذاته ، بل صورة اللغة . ولكن على اللغة ، كيما تصبح صورة فنية ، أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة وتقرن بصورة الإنسان المتكلم .

فاذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع الكلامي ، فان المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة ، مشكلة صورة اللغة .

ينبغي القول إن هذه المشكلة لم تطرح حتى الآن بكل حجمها ومبدئيتها . ولهذا كانت خصوصية الأسلوبية الروائية تغيب عن نظر الباحثين . إلا أن بعضهم كان ، مع هذا ، يتحسس هذه المشكلة : فقد أخذ اهتمام الباحثين في دراستهم النثر الفني يتركز بصورة متزايدة على ظواهر خاصة متميزة كأسلبة اللغات والمحاكاة الساخرة للغات والسكاز . فما تتصف به هذه الظواهر جميعا أن الكلمة فيها لا تصور فقط ، إنها هي نفسها تصور ، وأن اللغة الاجتماعية فيها ، سواء كانت لغة جنس أو مهنة أو اتجاه ، تصبح موضوع استعادة حرة وموجهة فنيا ، موضوع إعادة تشكيل ، موضوع تحويل فني : إذ كانت تختار اللحظات النموذجية في اللغة والمميزة لها أو حتى الجوهرية من حيث الرمز . هذا الابتعاد عن الواقع التجريبي للغة المصورة قد يكون ، إلى هذا ، ذا شأن كبير ليس بمعنى الفرز المتميز للحظات متوفرة في لغة ما والمغالة في تشويهها وحسب ، وإنما بمعنى الخلق الحر بروح هذه اللغة للحظات غريبة تماما عن تجريبية هذه اللغة . مثل هذا الرفع للحظات في اللغة إلى مستوى رموز اللغة أمر يميز السكاز خاصة (ليسكوف وعلى الأنخص ريميزوف) . زد على ذلك أن هذه الظواهر كلها (من أسلبة ومحاكاة ساخرة وسكاز) ظواهر ثنائية الصوت وثنائية اللغة كما بينا سابقا .

وفي الوقت نفسه وبالتوازي مع هذا الاهتمام بظاهرة الأسلبة والمحاكاة الساخرة والسكاز ظهر اهتمام حاد بمسألة نقل كلام الغير وبمسألة الأشكال النحوية والأسلوبية لهذا النقل . وقد ظهر هذا الاهتمام في علم اللغة والأدب الروماني الجرمانى خاصة . وعلى الرغم من أن ممثلي هذا العلم ركزوا اهتمامهم أساسا على الجانب الألسني الأسلوبي

لهذه المسألة (أو حتى على جانبها الصرفي النحوي الضيق) ، إلا أنهم اقتربوا اقتراباً كبيراً جداً مع هذا (وخصوصاً ليوشبيتسر) من مسألة التصوير الفني للغة الآخر (اللغة الغريبة) التي هي المسألة المركزية في النثر الروائي . إلا أن هؤلاء لم يطرحوا على الرغم من هذا كله مشكلة صورة اللغة بوضوح كامل ، كما أن طرح مسألة نقل كلام الآخر لم يكن هو نفسه على المستوى المطلوب من الشمول والمبدئية .

أن نقل كلام الغير وكلمة الغير ومناقشتها واحد من أكثر موضوعات الكلام الإنساني انتشاراً وجوهريّة . فكلامنا في كل مجالات الحياة والإبداع الإيديولوجي يزخر بكلمات الآخرين ننقلها بدرجات متفاوتة جداً من الدقة والنزاهة . وبقليل ما تكون الحياة الاجتماعية للجماعة المتكلمة أكثر توترًا وتباينًا وسمّوا ، تكتسب كلمة الغير وقوله بوصفهما مادة للنقل المتحيّز والتفسير والمناقشة والتقويم والدحض والتأييد والتطوير اللاحق مزيداً من الأهمية بين موضوعات الكلام .

أن موضوع الإنسان المتكلم وكلمته يتطلب دائماً وسائل كلام شكلية خاصة . فالكلمة بوصفها موضوع كلمة أخرى هي ، كما قلنا ، موضوع (Sui Generis *) يطرح على لغتنا مهام خاصة .

وعليه نرى من الضروري التعرض لأهمية موضوع الإنسان المتكلم وكلمته في مجالات الحياة والإيديولوجيا الخارجة عن الفن قبل الانتقال إلى مسائل التصوير الفني للكلام الغريب في استهدافه صورة اللغة . ولئن لم يكن في كل أشكال نقل الكلام الغريب خارج الرواية

* أصيل ، خاص .

استهداف حاسم لصورة اللغة ، فهذه الأشكال كلها تستخدم في الرواية وتُخصبها إذ تتحول فيها وتخضع إلى وحدة غائية جديدة (كما ان الرواية بدورها تؤثر تأثيراً هائلاً في الإدراك الخارج عن الفن للكلمة وفي نقلها) .

ولموضوع الإنسان المتكلم أهمية عظيمة في حياتنا اليومية . فنحن نسمع في كل خطوة من خطواتنا كلاماً عن المتكلم وكلمته . ويمكن القول دون تردد ان الناس في حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عما يقولونه الآخرون : ينقون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه وآراءه ، يتذكرونها ، يزنونها ، يناقشونها ، يستأثرون منها ، يوافقونه عايتها ، يعارضونه فيها ، يستشهون بها ألخ . وإذا ما أنصتنا إلى مقاطع من حوار خام في الشارع ، بين الجمهور ، في الطواوير ، في ردهات المسارح ودور السينما ، لا بد أن نسمع مقدار ما ترددت كلمات مثل : « يقول » ، « يقولون » ، « قال » ، وفي الحديث السريع بين الناس في الشارع كثيراً ما تختلط هذه الكلمة في كل واحد — « يقول تقول أقول وما أخطر كلمة « كاهم يقولون » وكلمة « قال » في الرأي العام ، في النسيمة الاجتماعية ، في التقولات ، في اغتيال الناس ألخ . كما عاينا أيضاً الآخذ بعين الاعتبار القيمة النفسية (السيكولوجية) الحياتية لما يقوله الآخرون فينا وأهمية فهمنا وتفسيرنا لهذه الكلمات (« التفسير الحياتي ») .

ولا تتضاءل قيمة موضوعنا إطلاقاً في مجالات التواصل الحياتي الأرقى والأكثر تنظيماً . فأي محادثة تزخر بنقل كلمات الغير وتأويلها ، وفي كل خطوة نقع فيها على « مقبوس » أو « استشهاد » بما قاله فلان ،

بـ « يقولون » ، بـ « كأنهم يقولون » ، بكلمات محادثنا ، بكلماتنا التي قلناها نحن سابقا ، بالصحيفة ، بقرار ما ، بوثيقة ما ، بكتاب ما الخ ومعظم هذه المعلومات والآراء لا تُنقل بشكل مباشر على أنها معاوماتنا أو آراؤنا ، بل نعزوها إلى مصدر عام غير محدد : « سمعتُ » ، « يُعتقدُ » « يُظنُّ » الخ . ولنأخذ حالة كثيرة الانتشار في حياتنا ، ولتكن حديثا عن اجتماع ما ؛ سنرى ان كل أحاديثنا تبنى على نقل مختلف المداخلات والقرارات والتعليقات المقترحة على هذه القرارات سواء ما رُفض منها أو ما قُبِل الخ . وعلى هذا فالكلام يدور دائما عن الناس المتكلمين وكلماتهم ؛ وهذا الموضوع يتكرر من جديد كل مرة ؛ فهو إما أن يحكم الكلام بوصفه الموضوع الأساسي ، وإما أن يلزم تطوّر الموضوعات الحياتية الأخرى ويواكبها .

ان إيراد المزيد من الأمثلة على الأهمية الحياتية اليومية لموضوع الإنسان المتكلم أمر نافل . بحسبنا الاصغاء إلى الكلام الذي يتردد في كل مكان حولنا والتمعن فيه حتى نصل إلى الحقيقة التالية وهي أن ما لا يقل عن نصف الكلمات التي ينطقها أي انسان يعيش حياة اجتماعية في كلامه اليومي كلمات غريبة (وموعاة على أنها غريبة) منقولة بدرجات متفاوتة بجدّاء من الدقة والنزاهة (أو الأدقّ القول التحيّر) .

وبطبيعة الحال ليس من الممكن وضع الكلمات الغريبة المنقولة كلها في حال تسجيلها كتابة ضمن علامة تنصيص . فدرجة تفرد الكلمة الغريبة ونقائنها التي تقتضي في الكلام المكتوب علامة تنصيص (كما يرى المتكلّم نفسه هذه الدرجة وكما يحدّدها) قلما نعتز عايتها في الكلام الحيّاتي .

ثم ان الصياغة النحوية النهائية للكلام الغريب المنقول أبعد من أن تُستنفد بكليشيهات الكلام المباشر وغير المباشر الصرفية النحوية التقليدية : ذلك ان طرق إدخال الكلام الغريب وصياغته وإبرازه باللغة التنوع . وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار إذا ما أردنا تقويم قولنا أن لا أقل من نصف الكلمات المنطوقة في الحياة اليومية كلمات غريبة تقويماً سائماً .

ان الإنسان المتكلم وكلمته ليسا موضوع تصوير فني بالنسبة إلى الكلام الحياتي ، بل انهما موضوع نقل متحيز عماليا . ولهذا السبب يمكن ان يدور الكلام هنا لا على أشكال التصوير بل على أشكال النقل . وهذه الوسائل متنوعة جداً سواء من حيث الصياغة الكامنة الأساوبية للكلام الغريب أو من حيث طرق تأطيره تأطيراً يدفع إلى تأويله وتفسيره تفسيراً جديداً وإعادة تنويره ، وقد يتدرج هذا التأطير من الحرفية الخالصة في نقل الكلمة الغريبة حتى تشويها الخبيث والمقصود عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة والافتراء عايتها (١) .

ولا بد من التنويه بما يلي وهو ان الكلام الغريب المدرج في سياق ما يتعرض دائماً ، ومهما باغت بدقة في نقله ، إلى تغييرات معينة في المعنى . اذ ان السياق الذي يشتمل الكلمة الغريبة يخاق خافية حوارية يمكن ان تكون على قدر عظيم جداً من التأثير . فبالجؤ إلى وسائل تأطير مناسبة يمكن التوصل إلى إحداث تغييرات جوهرية جداً في قول مقبوس بدقة . والمحاجج غير النزيه والبارع يعرف معرفة تامة ، وهو

١ متنوعة هي وسائل تزييف كلمة الغير لدى نقلها ومتنوعة طرق إيصالها حد اللامعقول عن طريق تأطيرها وكشف مضمونها المحتمل. والبلاغة وفق الجدال ألقيا الضوء على أشياء في هذا المجال :

يورد كلمات خصمه بدقة ، أي خافية حوارية عاينه ان يفرشها تحت هذه الكلمات كيما يتمكن من تشويه معناها . ومن اليسير بشكل خاص رفع درجة شيئية الكلمة الغريبة عن طريق التأثير السياقي واستثارة ردود فعل حوارية تكون مرتبطة بهذه الشيئية . وهكذا يسهل جدا جعل أكثر الأقوال رصانة أقوالا مضحكة . ان الكلمة الغريبة المدرجة في سياق الكلام لا تتصل بالكلام المؤطر لهذه الكلمة اتصالا آليا ، بل على شكل تركيب كيميائي (في المستوى المعنوي والتعيري) ، ويمكن المدرجة التأثير المتبادل المشيع للحوارية ان تكون هائلة . ولهذا السبب لا يجوز لنا لدى دراسة مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة فصل طرق صياغة الكلام نفسه عن طرق تأطيره السياقي المشيع للحوارية ، فهما مترابطان أحدهما بالآخر ترابطا وثيقا لا ينفصل . فصياغة الكلام الغريب وتأطيره (والسياق يمكن أن يبدأ من فترة مبكرة جداً التمهيد لإدخال الكلام الغريب) يعبران عن فعل واحد من العلاقة الحوارية بهذا الكلام ، فعل يحدّد طابع نقاه وكلّ التغيرات المعنوية والنبروية التي تحدث فيه خلال عماية النقل هذه .

ان الإنسان المتكلم وكامته في الكلام الحياتي هما ، كما قلنا ، موضوع نقل مغرض من الناحية العماية ، وليس موضوع تصوير إطلاقا . وهذه الفرضية العملية هي التي تحدّد كل الأشكال الحياتية اليومية لنقل الكلمة الغريبة وما يرتبط بهذه الأشكال من تغييرات تطرأ عاينها — من الفروق المعنوية والنبروية الدقيقة حتى التشويه الخارجي والفظ لقوامها الكلامي . لكن هذا التركيز على النقل المغرض لا ينفي وجود بعض لحظات تصويرية . ذلك أنه في عماية التقويم الحياتي للكلمات الغريبة وتخمين معناها الفعلي قد تكون لمعرفةنا بصاحب هذه الكلمات

وبالظروف التي قيات فيها أهمية حاسمة . فالفهم الحياتي والتقويم الحياتي لا يفصلان الكلمة هنا عن شخصية قائلها وشخصيته في كامل عيانيتهما (كما قد يكون وارداً في مجال الإيديولوجيا) . ثم ان مجمل الموقف الذي جرى فيه الكلام — من كان حاضرا ، وبأي لهجة تعبيرية وبأي إيماءات وبأي فروق نبروية قيل هذا الكلام — أمر في غاية الأهمية . ذلك ان هذا الجوار المحيط بالكلمة الغريبة كانه ، وشخصية المتكلم يمكنهما ، لدى النقل الحياتي للكلمة الغريبة ، أن يصورا بل حتى أن يمثلّا (بدءا من الاستعادة الدقيقة وحتى المحاكاة الساخرة والمبالغة في تصوير الإشارات والتبرات) . وهذا التصوير إنما هو مسخر لمهام النقل المغرض عمايا ومحكوم بالكامل بهذه المهام . فلا مجال هنا بطبيعة الحال للكلام عن صورة فنية للإنسان المتكلم ولا عن صورة فنية لكلمته ناهيك عن صورة فنية للغة . ومع هذا يمكن أن نلاحظ في الأحاديث الحياتية المترابطة عن الإنسان المتكلم وسائل نثرية فنية لتصوير الكلمة الغريبة تصويراً ثنائي الصوت وحتى ثنائي اللغة .

هذه الأحاديث التي تتناول المتكلم والكلمة الغريبة في الحياة اليومية لا تتعدى نطاق اللحظات السطحية للكلمة ، نطاق قيمتها الموقفية إن صح التعبير ؛ أما طبقات الكلمة المعنوية والتعبيرية الأكثر عمقا فلا تدخل في هذه اللعبة . واما موضوع الإنسان المتكلم في الاستعمال الإيديولوجي اليومي لو عينا ، في عمالية اتصاله بالعالم الإيديولوجي شأن آخر . ذلك ان صيرورة الإنسان الإيديولوجية في هذا القاطع هي عملية استيعاب اصطفاي للكلمات الغريبة .

ان تدريس المواد الكلامية يعرف طريقتين مدرستين أساسيتين في النقل المستوعب للكلام الغريب (للنص ، للقاعدة ، للنموذج) :

« عن ظهر قلب » ، « بكلماته هو » . وهذه الطريقة الأخيرة تطرح على مستوى ضيق مهمة أساوية نثرية فنية خالصة : ذلك ان رواية النص « بالكلمات الخاصة لشخص ما » هي إلى حد ما حديث ثنائي الصوت عن كلمة غريبة ، فكلمات « الشخص الخاصة » يجب ألا تذيب حتى النهاية خصوصية الكلمات الغريبة ، بل عايتها أن تحمل طابعاً مختلطاً ، فتحتفظ في الأماكن الضرورية بأساوب النص المنقول وتعبيرته . وهذه الطريقة الثانية في النقل المدرسي لكلمة الغير بكلمات شخص ما الخاصة تنطوي على مجموعة كلمة من أشكال النقل المستوعب لكلمة الغير تبعاً لطابع النص المستوعب والأهداف التربوية المتوخاة من فهمه وتقويمه .

ويكتسب التركيز على استيعاب الكلمة الغريبة في عمالية التكوّن الأيديولوجي للإنسان بالمعنى الدقيق للكلمة أهمية أكثر عمقاً وجوهرية . إذ ان الكلمة الغريبة هنا لا تكون بصفة خبر ، توجيه ، قاعدة ، نموذج الخ ، بل تسعى إلى تحليل أسس علاقتنا الأيديولوجية بالحياة ، وساوكنا ، فهي هنا بوصفها كلمة سلطوية وكلمة مقنعة داخليا .

ان سلطة الكلمة وإقناعيتها الداخلية ، على الرغم من الاختلاف العميق بين هاتين المقولتين من مقولات الكلمة الغريبة ، يمكنهما أن تتحددا كلاهما في كلمة واحدة — سلطوية ومقنعة داخليا في آن . لكن هذا الاتحاد نادراً ما يكون معطى ، ذلك ان عمالية التكوّن الأيديولوجية تتصف عادة باختلاف يمكنه أن يكون حاداً على وجه الضبط بين هاتين المقولتين : فالكلمة السلطوية (الدينية ، السياسية ، الأخلاقية ، كلمة الأب ، كلمة الأكبر سنًا ، كلمة المعلمين الخ)

تفتقر إلى الإقناعية الداخلية بالنسبة إلى الوعي ، أما الكلمة المقتضية داخليا فتفتقر إلى السلطوية ، اذ لا تسندها أي سلطة ، بل كثيراً ما تفتقر افتقاراً تاماً إلى الاعتراف الاجتماعي (من قبل الرأي العام ، والعالم الرسمي والنقد) ، بل تفتقر حتى إلى الشرعية . ان الصراع بين مقولتي الكلمة الأيديولوجية هاتين والعلاقات الحوارية المتبادلة بينهما هي التي تحكم عادة تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي .

الكلمة السلطوية تقتضي هذا الاعتراف والاستيعاب ، فهي مفروضة علينا بغض النظر عن درجة إقناعيتها الداخلية بالنسبة إلينا ، اذ نجد لها مسبقاً متحدة بممثل سلطة ما . الكلمة السلطوية في الماضي البعيد مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالماضي المراتبي . إنها كلمة الآباء إن صح التعبير . إنها كلمة معترف بها في الماضي ، إنها كلمة موجودة مسبقاً . إنها ليست كلمة علينا ان نختارها من بين كلمات مساوية لها . إنها معطاة (تردد) في دائرة عليا وليس في دائرة التواصل الأليف . لغتها لغة خاصة (كهنوتية مقدسة إن صح التعبير) . هذه الكلمة يمكن ان تكون عرضة للتدنيس ، إنها أشبه بالتابو — الاسم الذي لا يجوز التفوه به سدى .

لا نستطيع هنا الخوض في دراسة الأنواع المتعددة للكلمة السلطوية (سلطوية العقيدة الدينية على سبيل المثال) ، أو الشخصية العامة المعترف بها أو الكتاب الرائج) ولا في دراسة درجات سلطويتها . الشيء الهام بالنسبة لموضوعنا هنا هو الخصائص الشكلية لنقل الكلمة السلطوية وتصويرها ، وهي تخلصنا المشتركة بين كافة أنواعها ودرجاتها . ان ارتباط الكلمة بسلطة ، سواء اعترفنا بهذه السلطة أم لم نعترف ، هو الذي يخلق تفردها وخصوصيتها ؛ فهي (أي الكلمة السلطوية)

تستلزم مسافة بالنسبة إليها (قد تكون هذه المسافة ذات صبغة إيجابية أو سلبية ، كما قد تكون علاقتنا بها خشوعية أو عدائية) يمكن للكلمة السلطوية ان تنظم حولها أعداداً كبيرة من الكلمات الأخرى (التي تؤولها ، أو تملحها ، تستثمرها في غاية أو أخرى الخ) . لكنها لا تندمج في هذه الكلمات (عن طريق انتقالات أو تحولات تدريجية) ، بل تظل على درجة كبيرة من التميز والتراص والخمول . فهي لا تستلزم علامة تنصيب وحسب ، بل إبرازاً أضخم (حروفاً خاصة على سبيل المثال (١)) . مثل هذه الكلمة يصعب جدا شحنها بتغييرات معنوية بمساعدة سياق يؤطرها ، كما ان بنيتها المعنوية جامدة وميتة لأنها مكتملة وذات معنى واحد ، ذلك ان معناها يكتفي بالحرف ، يتحجر .

الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافاً مطبقاً بها وليس امتلاكها امتلاكاً حراً ، ودمجها في كالمتنا الخاصة . ولهذا السبب فهي لا تمكن من أي لعب مع السياق المؤطر لها ، من أي لعب مع حدودها ، وأي انتقالات متدرجة ومائعة ، وأي تنويعات مؤسسية إبداعية حرة . إنها تدخل وعينا الكلمتي كتابة واحدة كثيفة لا تتجزأ ، وعائنا إما القبول بها قبولاً كاملاً أو رفضها كاملاً فهي قد التحمت التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، أو سلطة المؤسسة أو الشخص) ، توجد معها وتسقط معها . ولذلك لا تجوز تجزئتها : القبول بكلمة وعدم القبول بأخرى إلاّ جزئياً ورفض ثلاثة رفضاً كاملاً . ولهذا فالمسافة بالنسبة

١ كثيراً ما تكون الكلمة السلطوية كلمة اجنبية غريبة (اللغة الاجنبية للنصوص الدينية عند معظم الشعوب على سبيل المقارنة) .

إلى الكامة الساطوية تظلّ ثابتة على امتداد هذه الكامة : فاعب المسافات هنا - الاندماج والافتراق ، التقارب والتباعد - أمر غير ممكن .

وهذا كانه يحدّد أصالة الوسائل المشخصة لإعطاء الكامة الساطوية شكلها النهائي لدى نقلها ، كما يحدّد أصالة وسائل تأطيرها بالسياق . ومنطقة السياق الموطّر يجب أن تكون هي الأخرى من الماضي الأبعد ، ذلك ان التواصل الأليف غير ممكن هنا . فمتاقي الكامة الساطوية وفاهمها هو الخلف البعيد ، وبالتالي النقاش هنا مستحيل .

وهذا يحدّد أيضاً الدور الممكن للكامة الساطوية في الإبداع الثري الفني . الكامة الساطوية لا تصوّر بل تُنقل فقط . فخموها واكتماها المعنوي وتحجّجها وتفرّدها الخارجي المفرط والصارم وتعذّر أي تطوير مؤسّس حرّ لها - هذا كنه ينفي امكان تصوير الكامة الساطوية تصويراً فنياً . ولهذا فدورها في الرواية تافه . فهي (أي الكامة الساطوية) لا يمكنها أن تكون ذات ثنائية صوتية بشكل جوهري وتدخل في تراكيب هجينة . وعندما تفقد ساطعتها نهائياً ، تصبح ، ببساطة ، موضوعاً ، ذخيرة ، شيئاً . إنها تدخل السياق الفني كجسم غريب ، لا لعب من حولها ولا انفعالات متناقضة ، ولا حياة حوارية مضطربة متعدّدة الأصداء . حولها السياق يموت والكلمات تتيبّس . ولهذا لم تنجح أبداً في الرواية صورة الحقيقة أو الفضيلة الساطوية الرسمية (المأكمية ، الروحية ، الأخلاقية أو تلك التي يحماها الموظفون الخ) . حسبنا التذكير بمحاولات غوغول ودوستويفسكي اليائسة . ولهذا السبب يظل النصّ الساطوي في الرواية دائماً مقبوساً ميتاً يسقط من السياق الفني

(وعلى سبيل المثال النصوص الإنجيلية عند تولستوي في نهاية روايته
« البعث (١) ») .

ويمكن للكلمات السلطوية أن تجسد مضامين مختلفة : فهناك اللمعة
بما هي كذلك ، وهناك قوة النفوذ أو الهيبة وهناك قوة التقايد . وهناك
قوة المتعارف عليه أو قوة الصفة الرسمية إلى آخره . ويمكن أن تكون
لهذه الكلمات مناطق متنوعة (درجة الابتعاد عن منطقة التواصل وعلاقات
مختلفة بالسامع - الفاهم المفترض) الخفية الزكائية التي تفترضها
الكامة ، درجة الاستجابة الخ) .

يجري في تاريخ اللغة الأدبية صراع ضد الصفة الرسمية وضد
الابتعاد عن منطقة التواصل ، صراع ضد مختلف أنواع الساطوية
ودرجاتها . هكذا يتحقق إدراج الكلمة في منطقة التواصل وما يرتبط
به من تغيرات دلالية وتعبيرية (نبوية) : ضعف وخفض الشحنة
الاستعارية ، اكتساب صفة التشيؤ والعيانية ، إسباغ الصفة الحياتية
وما شاكل ذلك . وهذا كله درس على مستوى عالم النفس وليس من
وجهة نظرتشكاه الكلمي في المونولوج الداخلي المحتمل للإنسان وصورته ،
لمونولوج حياة بكاملها . وتثور أمامنا مشكلة معقدة هي مشكلة أشكال
هذا المونولوج (الذي أشيعت فيه الحوارية) .

وتتكشف الكلمة الإيديولوجية الغريبة المقنعة داخليا بالنسبة إلينا
والمعترف بها من قبلنا عن امكانيات مختلفة تماما. فلهذه الكامة دور حاسم

١ لا بد لنا لدى التحليل المشخص للكلمة السلطوية في الرواية من الأخذ في الحسبان
أن الكلمة السلطوية الخالصة يمكن أن تكون في عصر آخر كلمة مقننة داخليا ؛ وهذا
ينطبق على الأخلاق بصفة خاصة .

في عملية التكون الإيديولوجي للوعي الفردي : ذلك ان الوعي يستيقظ على الحياة الإيديولوجية المستقلة في عالم كلمات غريبة يحيط به ولا يستطيع في البدء فصل نفسه عنه . فالتمييز بين كالمته وكلمة الآخر ، بين فكره وفكر الآخر يأتي في وقت متأخر إلى حد ما . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل المختبر والمصطفي ، فان أول ما يحدث هو انفصال الكلمة المقنعة داخليا عن الكلمة الساطوية والمفروضة وعن كتلة الكلمات اللامبالية التي لا تمسنا .

ان الكلمة المقنعة داخليا ، بخلاف الكلمة الساطوية خارجيا ، تتداخل لدى عملية استيعابها الايجابي تداخلا وثيقا « بكلمتنا نحن (١) » . فالكلمة المقنعة داخليا حين يستخدمها وعينا هي كلمة نصفها لنا ونصفها لغيرنا . وخصبها الخلاّق يقوم بالضبط على أنها توقف الفكر المستقل والكلمة الجديدة المستقلة ، وعلى أنها تنظم من الداخل مجموعات كالماتنا فلا تظل الكلمة في وضع منعزل وجامد . فنحن لا نؤولها بقدر ما هي نفسها تستمر في تطورها بحرية فتستخدم في مادة جديدة وفي ظروف جديدة وتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة . زد على ذلك أنها تتفاعل تفاعلا متوترا وتتصارع مع كالمات أخرى مقنعة داخليا . وما تكوننا الإيديولوجي إلا صراع متوتر في داخلائنا على السيطرة بين مختلف وجهات النظر ، والمقاربات والاتجاهات والتقويمات الكامية الإيديولوجية . ان البنية المعنوية للكلمة المقنعة داخليا ليست مكتملة بل مفتوحة ، وهي قادرة في كل سياق جديد يبحث فيها الحوارية ان تتكشف باستمرار عن امكانات معنوية جديدة .

١ ذلك ان كلمتنا تتشكل تدريجيا ويبطء من الكلمات الغريبة التي نعرف بها ونتمثلها ، والحدود بينها وبين هذه الكلمات تكاد لا يشعر بها في البداية .

الكلمة المقنعة داخليا هي الكلمة المعاصرة ، الكلمة المولودة في منطقة التماس مع العصر غير المكتمل أو الكلمة المُعَصَّرَة ؛ لأنها تتوجه إلى الإنسان المعاصر وإلى الخلف وكأنه إنسان معاصر ؛ ان العنصر المكوّن بالنسبة إليها هو فهم خاص للسامع - القارئ - الفاهم فكل كلمة تتضمن فهما معيناً للسامع ولخالفه الزكائية ودرجة استجابته ، تتضمن مسافة معينة . وهذا كله هام جدا لفهم الحياة التاريخية للكلمة . وتجاهلُ هذه اللحظات والفروق يؤدي إلى تشييء الكلمة (إلى إنحداد حواريتها الفطرية) .

ان هذا كله يحدّد وسائل إعطاء الكلمة المقنعة داخليا شكلها النهائي لدى نقلها ووسائل تأطيرها بالسياق . وهذه الوسائل تتيح المجال لأقصى حد من التفاعل بين الكلمة والسياق ومن التأثير المتبادل المشيع للحوارية بينهما ، ومن تدرجية الانتقالات ولعب الحدود ومن التمهيد للسياق في وقت مبكر كي يدخل الكلمة الغريبة (ذلك ان « موضوع » الكلمة الغريبة قد يبدأ يتردد في السياق قبل وقت طويل من ظهور الكلمة ذاتها) ، كما تتيح المجال للخصائص أخرى تعبر عن ماهية الكلمة المقنعة داخليا : عن عدم اكتمال معناها بالنسبة إلينا وعن قدرتها على الاستمرار في الحياة حياة خلاقة في سياق وعينا الإيديولوجي ، وعدم اكتمال ، عدم نفاذ تواصلنا الحوارية معها . إننا لم نعرف كل ما يمكن ان نقوله لنا ، فنحن ندخلها في سياقات جديدة ونستخدمها في مادة جديدة ، ونضعها في وضع جديد كي نظفر منها بأجوبة جديدة وبأشعة جديدة من معناها وبكلمات جديدة خاصة بنا (ذلك ان الكلمة الغريبة المنتجة تستدعي حواريا كامتنا الجوابية الجديدة) .

إن وسائل إضفاء الشكل النهائي على الكلمة المقنعة داخليا وتأطيرها من المرونة والديناميكية بحيث يمكن لهذه الكلمة ان تكون ، بالحرف الواحد ، حاضرة في كل مكان من السياق تضيفي على كل شيء ألوانها الخاصة ، كما يمكنها أن تبرز وتباین من وقت إلى آخر وتتجسد تجسدا ماديا كاملا بوصفها كلمة غريبة متميزة ومتفردة (راجع مناطق الأبطال). ومثل هذه التنويعات على موضوع الكلمة الغريبة واسعة الانتشار في كل مجالات التأليف الايديولوجي وحتى التأليف العلمي المتخصص . هذا هو حال أي عرض موهوب وخلاق لوجهات النظر الغريبة الأساسية : فهذا العرض يعطي دائما تنويعات أسلوبية حرة على الكلمة الغريبة ، ويبسط الفكرة الغريبة بأسلوبها في تطبيقها على مادة جديدة وعلى طرح جديد لمسألة ما ، إنه يختبر ويتلقى إجابات باغة الكلمة الغريبة . وفي حالات أخرى أقل وضوحا نلاحظ ظواهر مماثلة ، منها في المقام الأول كل حالات التأثير القوي للكلمة الغريبة في مؤلف ما . ويتماخص إظهار التأثيرات على وجه الضبط في كشف هذه الحياة نصف الخفية التي للكلمة الغريبة في السياق الجديد لهذا المؤلف . ولدى وجود تأثير عميق ومثمر لا يعود هناك مجال لمحاكاة خارجية أو لاستعادة بسيطة ، بل هناك تطوير "خلاق" أبعد للكلمة الغريبة (أو الأدق القول نصف الغريبة) في سياق جديد وفي شروط جديدة .

وفي هذه الحالات كلها لا تعود المسألة مسألة أشكال نقل الكلمة الغريبة ، ذلك أن بداعات تصويرها (أي الكلمة الغريبة) الفني قائمة دائما في هذه الأشكال . ومع تغيير طفيف في وضعها تصبح الكلمة المقنعة داخليا بيسر موضوع تصوير فني . حتى صورة الإنسان المتكلم

تلتحم التحاما جوهريا وعضويا ببعض أنواع الكلمة المقنعة داخليا :
الأخلاقية (صورة البار) الفلسفية (صورة الحكيم) ، الاجتماعية
السياسية (صورة القائد) . فيحاولون عن طريق اختبار الكلمة الغريبة
وتطويرها اختباراً وتطويراً مؤسليين خلاقين تخمين وتصور الكيفية
التي سيتصرف بها انسان ذو سلطة في ظروف كهذه وكيف سينير هذه
الظروف بكلمته . وفي مثل هذا التخمين الاختباري تصبح صورة المتكلم
وكلمته موضوع تخيل إبداعي فني(١) .

ويكتسب هذا التجسيد المادي الاختباري للكلمة المقنعة ولصورة
المتكلم خطورة خاصة حيثما يبدأ الصراع معهما وحيثما يظهر النزوع
إلى التخاص من تأثيرهما بل حتى إلى فضحهما عن طريق مثل هذا
التجسيد . وأهمية عماية الصراع هذه ضد الكلمة الغريبة ونفوذها
عظيمة في تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . ذلك ان
صوتنا وكلمتنا اللذين ولدا من الكلمة الغريبة أو اللذين نبهتهما ونشطتهما
الكلمة الغريبة يأخذان في وقت يقصر أو يطول في التخاص من سلطة
هذه الكلمة . وما يزيد هذه العملية تعقيداً ان الأصوات الغريبة المختلفة
تدخل في صراع على النفوذ في وعي الفرد (تماما كما تتصارع في
الواقع الاجتماعي المحيط) . وهذا كله يخاق أرضية مناسبة لتجسيده
(تشييء) الكلمة الغريبة اختباريا . ذلك ان الحديث مع
مثل هذه الكلمة المقنعة داخليا المعرأة يستمر لكنه يتخذ طابعا آخر :
فهم يسائلون هذه الكلمة ويضعونها في مقام أو موقف جديد لكشف
جوانبها الضعيفة وتامس حدودها وتحسس شيثيتها . ولهذا السبب

١ هكذا هو سقراط عند افلاطون . إنه الصورة الفنية المختبرة فنيا للحكيم والمعلم .

كثيراً ما تكتسب مثل هذه الأسباب مسحة من المحاكاة الساخرة لكنها ليست محاكاة ساخرة فظة ، ذلك ان الكلمة الغريبة التي كانت في وقت ما كلمة مقنعة داخليا تبدي مقاومة ، وكثيراً ما تأخذ في التردد دون أي نبرة ساخرة . على هذه الأرضية تولد الصور الروائية الثنائية الصوت والثنائية اللغة ، العميقة ، المجسدة للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا التي سيطرت في وقت ما على المؤلف (ذلكم على سبيل المثال هو اونيغن عند بوشكين وبيتشورين عند ليرمنتوف) . ففي « رواية الاختبار » كثيراً ما تكون الحماية الذاتية للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا وللتحرر منها عن طريق التجسيد (التشبيء) هي القائمة في أساس هذا النوع من الروايات . ويمكن « للرواية التربوية » أن تنهض دليلاً آخر على الأفكار التي عرضناها هنا ، لكن حماية الصيرورة الايديولوجية الاصطفائية فيها تُعرض فيها كموضوع (Thème) للرواية ، في حين ان العملية الذاتية للمؤلف نفسه في رواية « الاختبار » تظل خارج العمل .

وتحتل مؤلفات دوستويفسكي موقفا استثنائيا ومتميزا بهذا الخصوص . فالتفاعل الحاد والمتوتر مع الكلمة الغريبة يبدو بطريقتين : أولاً في كلام الشخص حيث يطرح نزاع عميق وغير محسوم مع الكلمة الغريبة على الصعيد الحياتي (« كلمة الغير عني ») وعلى الصعيد الأخلاقي الحياتي (حكم الغير عليّ ، اعترافه أو عدم اعترافه بي) وأخيراً على الصعيد الايديولوجي (وجهات نظر الأبطال إلى العالم بوصفها حواراً غير مكتمل ولا يمكن أن يكتمل) . ان أقوال أبطال دوستويفسكي حلبة صراع لا مخرج منه مع الكلمة الغريبة في كل دوائر الحياة والإبداع الايديولوجي . ولهذا السبب تصاح هذه الأقوال لأن

تكون أمثلة رائعة على مختلف أشكال نقل الكامة الغريبة وتأطيرها .
ثانياً ، ان اعماله (رواياته) في مجملها تبدو هي أيضاً ، بوصفها أقوال
مؤلفها ، حوارات لا مخرج منها ولا يمكن أن تكتمل داخليا بين
الأبطال (بوصفهم وجهات نظر مجسدة) وبين المؤلف نفسه وأبطاله ؛
فكلمةُ البطل لا يتم تجاوزها تجاوزاً نهائياً وتبقى حرة ومفتوحة (ككامة
المؤلف ذاته) . ان اختبارات الأبطال وكامتهم ، المكتمة من حيث
موضوعها (Thème) ، تظل في روايات دوستويفسكي غير
مكتمة وغير محسومة داخليا (١) .

وغنيّ عن البيان ما لموضوع الإنسان المتكلم من أهمية هائلة في
دائرة التفكير والكامة الأخلاقيين والحقوقيين . فالإنسان المتكلم وكامته
هنا هما الموضوع الأساسي للتفكير والكلام . وكل مقولات الحكم
والتقويم الأخلاقيين والحقوقيين الجوهرية تتصل بالإنسان المتكلم بما
هو كذلك بالذات : الضمير (« صوت الضمير » ، « الكامة الباطنية ») ،
الندم (الاعتراف الحر الطوعي للإنسان نفسه) ، الحقيقة والكذب ،
المسؤولية ، الأهلية المدنية ، حق إبداء الرأي الخ . ان الكلمة المستقلة
والمسؤولة والفعالة هي السمة الجوهرية للإنسان الأخلاقي والحقوقي
والسياسي . فاستدعاء هذه الكامة والتوجه إليها واستشارتها وتأويلها
وتقويمها وتعيين حدود وأشكال فعاليتها (الحقوق المدنية والسياسية)
والموازنة بين مختلف الإرادات والكلمات وما إلى ذلك — كل هذه

١ راجع كتابنا « قضايا إبداع دوستويفسكي » ، طبعة ١٩٢٩ ، وطبعته الثانية
(١٩٦٣) والثالثة (١٩٧٢) تحت عنوان « قضايا الفن الشعري لدى دوستويفسكي »
حيث قمنا بتحليلات اسلوية لأقوال الأبطال تبين مختلف أشكال النقل والتأطير السياقي .

الأفعال ذات قيمة هائلة في المجال الأخلاقي والحقوقى . حسبنا أن نشير إلى ما لتسجيل شهادات الشهود وتصريحاتهم وللاتفاقات ولمختلف الوثائق وغيرها من أنواع أقوال الآخرين وتحليلها وتأويلها وأخيراً ما لتفسير القوانين من دور في المجال القانوني المخلص .

وهذا كله يتطلب دراسة . صحيح أنه نشأت تقنية قانونية (وأخلاقية) للتعامل مع الكلمة الغريبة وللتأكد من صحتها ودرجة مصداقيتها الخ (مثال ذلك تقنية عمل الكاتب بالعدل) ، لكن المسائل المتصلة بالطرق التأليفية والأسلوبية والدلالية وغيرها من طرق صياغتها لم تطرح بعد .

لقد عولجت مسألة الإعراف في قضايا التحقيق القضائي (طرق استمراحه وانتزاعه) على المستوى القانوني والأخلاقي والنفسي فقط . ويقدم لنا دوستوفسكي مادة عميقة جداً لطرح هذه المسألة على مستوى فلسفة اللغة (الكلمة) : إشكالية الفكرة الحقيقية ، الرغبة الحقيقية ، الدافع الحقيقي والكشف عنهما كامياً كما عند إيفان كرامازوف على سبيل المثال دور الآخر ، إشكالية التحقيق وما إلى ذلك .

ان الإنسان المتكلم وكلامه بوصفها مادة التفكير والكلام لا يدرس ان في المستويين الأخلاقي والحقوقى إلا على ضوء المصاحبة الخاصة لهذين المستويين بطبيعة الحال . ولهذا المصالح والأهداف تُسخّر كل وسائل نقل الكلمة الغريبة وصياغتها وتأطيرها . إلا ان عناصر التصوير الفني للكلمة الغريبة واردة حتى هنا ، ولا سيما على المستوى الأخلاقي : مثال ذلك تصوير صراع صوت الضمير مع أصوات الإنسان الأخرى ، والحوارية الداخلية للندم الخ . وقد يكون العنصر الروائي الثري الفني في الأبحاث الأخلاقية ولا سيما في الاعترافات ذا شأن عظيم : مثال

ذلك وجود بداءات « رواية الاختبار » و « رواية التربية » عند ابيكتيت ومارك أفريلي وأوغوسطين وبيترارك .

ولموضوعنا شأن أعظم على مستوى التفكير الديني والكلمة الدينية (الأسطورية ، الصوفية ، الغيبية ، السحرية) . ان الموضوع الرئيسي لهذه الكلمة هو كائن متكامل : كائن إلهي ، جنّي ، كاهن ، نبي . والتفكير الأسطوري لا يعرف عادة أشياء جامدة وخرساء . فالتعرف إلى إرادة الكائن الإلهي أو الجنّي (الخير أو الشرير) وتفسير آيات غضبه أو رضاه وصفاته ووصاياه وأخيراً نقل كلماته المباشرة وتفسيرها (الوحي) وكلمات أنبيائه وقديسيه وكهّانه وباختصار نقل كلمة الوحي الإلهي (تمييزاً لها من الكلمة الدنيوية) — هذه كلها أفعال على جانب عظيم من الخطورة في التفكير والكلمة الدينيين . وكل النظم الدينية حتى البدائية منها تملك جهازاً منهجياً خاصاً ضخماً لنقل مختلف أنواع الكلمة الإلهية وتفسيرها .

ويختلف الأمر بعض الشيء في التفكير العامي ، فموضوع الكلمة هنا ذو أهمية غير كبيرة نسبياً . ذلك ان العاوم الرياضية والطبيعية لا تعرف الكلمة موضوع نزعة على الإطلاق . لا بدءاً بطبيعة الحال من التعامل مع الكلمة الغريبة خلال العمل العلمي (التعامل مع أعمال السابقين وآراء النقاد والرأي العام الخ) . كما لا منلوحه من التعامل مع مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة وتفسيرها — الصراع ضد كلمات ذوي النفوذ ، تجاوز التأثيرات ، المحاججة ، الاستشهادات والاقتباسات الخ . لكن هذا كله يبقى في عماية العمل ذاتها لا يتعلّدها إلى مضمون مادة العالم التي لا يدخل الإنسان المتكامل وكلمته في قوامها بطبيعة الحال .

ان كل الجهاز المنهجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتوجه إلى تملك موضوع (شيء) مادي ، أخرس لا يكشف ذاته في الكلمة ولا ينسب شيئاً عن ذاته . فالمعرفة هنا غير مرتبطة بالحصول على كلمات أو علامات الشيء موضوع المعرفة وتفسيرها .

وفي العلوم الإنسانية تنشأ ، بخلاف ما هو الحال في العلوم الرياضية والطبيعية ، مهمة خاصة هي إعادة انشاء الكلمات الغريبة ونقاها وتأويلها (مثال ذلك مشكلة المصادر في منهجية العلوم التاريخية) . أما في العلوم الفيلولوجية (علوم اللغة والأدب) فالإنسان المتكلم وكلامته هما الموضوع الأساسي للمعرفة .

وللفيلولوجيا أهدافها ومقارباتها الخاصة لموضوعها الذي هو الإنسان المتكلم وكلامته . وهذه الأهداف والمقاربات تحدّد كل أشكال نقل الكلمة الغريبة وتصويرها (وعلى سبيل المثال الكلمة بوصفها موضوع تاريخ اللغة) . إلا أنه من الممكن في حدود العلوم الإنسانية (وفي حدود الفيلولوجيا بالمعنى الضيق) أن تُقارب الكلمة الغريبة بوصفها موضوع المعرفة بطريقتين .

فالكلمة يمكن أن تترك بشكل كامل على أنها موضوع (على أنها شيء في حقيقة الأمر) . هذه هي حال الكلمة في معظم العلوم اللسانية . في مثل هذه الكلمة — الموضوع حتى المعنى يتشبه : إذ لا يمكن مقارنته مقارنة حوارية التي هي المقاربة المحايثة لأي فهم عميق وفعال . ولهذا السبب الفهم هنا مجرد : فهو مقطوع الصلة تماماً بالمعنى الإيديولوجي الحي للكلمة — صديق هذه الكلمة أو كذبتها ، عظمتها أو تفاهتها ، جمالها أو قبحها . وفهم مثل هذه الكلمة الشبيهة يكون محروماً من أي

استكناه حوارى للمعنى الذى هو موضوع المعرفة ، وإجراء حديث مع كلمة كهذه أمر غير ممكن .

إلا ان الاستكناه الحوارى أمر لازم وضرورى فى الفياولوجيا (فبلونه يستحيل أى فهم) : إنه يكشف لحظات جديدة فى الكلمة (لحظات معنوية بالمعنى الواسع) تتشبع بعد ان تُكشف حواريا. ان أى تقدم فى علم الكلمة لا بد أن يكون مسبقا « بالمرحلة العبقريّة » لهذا العلم أى بموقف حوارى متوتر من الكلمة يجاوز جوانب جديدة فيها .

ونحن بحاجة إلى مقارنة كهذه بالضبط : مقارنة تكون أكثر تشخيصية ، لا تنفصل عن المعنى الإيديولوجى الفعال للكلمة وتقرن موضوعية الفهم بحيويته وعمقه الحواريين . وفى فنّ الشعر وتاريخ الأدب (فى تاريخ الإيديولوجيات عامة) وفى فلسفة الكلمة إلى حد بعيد تستحيل مقارنة غير هذه : ذلك أن الوضعية الأكثر جفافا وتسطيحا فى هذه الميادين لا يمكنها أن تعامل الكلمة بحياد وكأنها شيء ، وتجد نفسها مضطرة أن تتكلم ليس عن الكلمة وحسب بل مع الكلمة أيضاً كيما تستطيع النفاذ إلى معناها الإيديولوجى الذى لا يسأس قياده إلاّ للفهم الحوارى (أى الذى يتضمن التقويم والجواب) . ان إشكال النقل والتأويل التى تحقق مثل هذا الفهم الحوارى للكلمة يمكنها ، إذا ما اقترنت بعمق الفهم وحيويته ، ان تقرب إلى حد كبير من التصوير النثري الفنى الثنائى الصوت للكلمة الغريبة . ومن الضرورة التنويه هنا بأن الرواية تتضمن هي أيضاً لحظة معرفة الكلمة الغريبة التى تصورها هذه الرواية ،

وأخيرا بضع كلمات عن أهمية موضوعنا فى الأجناس البلاغية . ان الإنسان المتكلم وكلمته هما واحد من أهم مواضيع الكلام البلاغى

دون شك (وكل الموضوعات الأخرى أيضاً تقترن هنا بموضوع الكامة حتماً) . فالكلمة البلاغية في البلاغة القضائية على سبيل المثال تتهم الشخص المسؤول ، المتكاثم أو تدافع عنه ، وهي تستند في هذا إلى كلماته وتؤولتها وتحاججها وتستعيد على نحو خلاق الكلمة المحتممة للمتهم أو الموكل (ومثل هذا الإنشاء الحرّ لكلمات لم تقل وأحياناً لخطب كامة « كما كان بوسعه أن يقول » أو « لو ... » لقال » طريقة واسعة الانتشار جداً في البلاغة القديمة) ، وتحاول استباق اعتراضاته المحتممة وتنقل كلمات الشهود وتقارن بينها الخ . والكامة في البلاغة السياسية تؤيد على سبيل المثال ترشيح شخص ما فتصور شخصيته وتعرض وجهة نظره ومقترحاته الكلامية وتدافع عنها ، أو تحتج ، في حالة أخرى ، على قرار ، قانون ، أمر ، تصريح ، خطاب أي على أقوال كامية معينة تتوجه إليها الكامة حوارياً .

وكامة الأدب الاجتماعي تتعامل أيضاً مع الكلمة ومع الإنسان بوصفه حامل الكامة : فهي تنتقد خطاباً ، مقالة ، وجهة نظر ، وتحاجج وتفصح وتسخر الخ . فإذا ما حلت تصرفاً كشفت دوافعه الكامية ووجهة النظر التي يقوم عايتها وصاغتها كامياً مع إعطائها نبرة مناسبة — نبرة ساخرة أو نبرة استياء وما إلى ذلك . وهذا لا يعني بطبيعة الحال ان البلاغة تنسى ما وراء الكامة من قضية أو تصرف أو واقع خارج عن الكلام . لكنها تتعامل مع انسان اجتماعي كل فعل جوهرى من أفعاله يكشف معناه الإيديولوجي بالكامة أو يتجسد مباشرة في الكامة .

ان الكامة الغربية بوصفها موضوعاً ذات أهمية عظيمة في البلاغة بحيث كثيراً ما تأخذ الكامة في حجب الواقع والحلول محالته ، فتضيق

أكثر مما ينبغي وتفقد عمقها . ان البلاغة كثيراً ما تكتفي بانتصارات
كاسية خالصة على الكامة ، وفي هذه الحالة تتحول إلى لعب شكلي
بالكلمات . لكننا نعود فنكرر ان انفصال الكامة عن الواقع مدمر
للكامة ذاتها : فهذه تسقم وتفقد من عمقها المعنوي وقلوبها على الحركة
وتوسيع معناها في السياقات الحية الجديدة وتجديده ، إنها تموت في
حقيقة الأمر بوصفها كامة ، ذلك ان الكامة ذات المعنى تحيا خارج
ذاتها أي بتوجهها إلى الخارج . إلا ان التركيز الاستثنائي على الكامة
الغريبة بوصفها موضوعا لا يفترض بذاته انقطاع الكلمة عن الواقع
بالضرورة .

وتعرف الأجناس البلاغية أشكالاً متنوعة جداً من نقل الكلام
الغريب ومشحونة في أغلب الحالات بحوارية حادة . فالبلاغة تستخدم
استخدماً واسعاً التغيرات الحادة في نبر الكلمات المنقولة (إلى درجة
تشويها تشويها كاملاً في أحيان كثيرة) عن طريق تأطيرها تأطيراً
مناسباً بالسياق . وتملأ الأجناس البلاغية بمادة خصبة جداً للدراسة مختلف
أشكال نقل الكلام الغريب ومختلف وسائل صياغته وتأطيره . ومن
الممكن أيضاً ، على أرضية البلاغة ، تصوير الإنسان المتكلم وكامته
تصويراً ثرياً ، لكن ثنائية الصوت البلاغية لمثل هذه الصور نادراً ما
تكون عميقة : فهي لا تضرب بجذورها في حوارية لغة في طور التشكل ،
ولا تُبنى على تنوع كلامي جوهري ، بل على تنافر أصوات ، فهي
مجردة في معظم الأحيان ، قابلة لأن يُعيّن الصوتان فيها ويُفصلان
تعييناً وفصلاً منطقيين شكليين يستغلانها تماماً . ولهذا ينبغي الكلام عن
ثنائية صوتية بلاغية خاصة تميزها لها من الثنائية الصوتية الثرية الفنية
الأصلية ، أو بعبارة أخرى ينبغي الكلام عن نقل بلاغي ثنائي الصوت

للكلمة الغريبة (وإن يكن هذا النقل لا يخاو من لحظات فنية) تمييزا له من التصوير الثنائي الصوت في الرواية الذي يستهدف صورة اللغة .

تكلم هي خطورة موضوع الإنسان المتكلم وكامته في كل مجالات الحياة اليومية وحياة الكلمة الإيديولوجية . ويمكننا التأكيد استنادا إلى ما قلناه أن في قوام كل قول يقوله الإنسان الإجتماعي تقريبا - من الردّ القصير في الحوار اليومي الحياتي وحتى المؤلفات الإيديولوجية الكلامية الكبيرة (الأدبية والعامة وغيرها) - قدراً كبيراً من الكلمات الغريبة الموعاة في شكل مكشوف أو مستتر ، والمنقولة بطريقة أو بأخرى . ويجري على أرض أي قول تقريبا تفاعل متوتر وصراع بين كلمتنا وكلمة الآخر ، وعملية انفصال وتمايز بينهما أو عملية إنارة متبادلة حوارية . وعلى هذا فالقول جهاز أكثر تعقيدا وديناميكية مما يبدو لنا حين لا نأخذ في الاعتبار إلا توجهه إلى موضوعه وقلوته التعبيرية الأحادية الصوت المباشرة .

ان حقيقة ان الكلمة ذاتها هي أحد أهم موضوعات الكلام الإنساني لم تؤخذ بعين الاعتبار ولم تقوم بكل أهميتها المبدئية بما فيه الكفاية حتى الآن . فلم تتم حتى الآن إحاطة فاسفية واسعة بكل الظواهر التي تتصل بهذه الكلمة ، ولم تُفهم خصوصية موضوع الكلام هذا الذي يتطلب نقل كلمة الغير ذاتها وإعادة صياغتها : ذلك أن الكلمة الغريبة لا يمكن الكلام عليها إلا بمساعدة كلمة أخرى غريبة نحمل إليها مع هذا مقاصدها هي وتنيرها على طريققتها بسياقها هي . ان التكلم على الكلمة كأى موضوع آخر أي من حيث هي ثيما (thème) ، أي دون نقل مشحون بالحوارية ، غير وارد إلا حين تكون هذه الكلمة شيئا ؛

هكذا على سبيل المثال يمكننا الكلام على الكلمة في القواعد حيث ينصب اهتمامنا بالضبط على القشرة الشبكية الميتة للكلمة .

ان الأشكال البالغة التنوع لنقل الكلمة الغريبة نقلا مشحونا بالحوارية والتي نشأت في نخضم الحياة اليومية والتواصل الإيديولوجي الخارج عن الفن تُستخدم كلها في الرواية بطريقتين . فأولا كل هذه الأشكال تعطى وتستعاد في أقوال شخوص الرواية (أقوالهم الحياتية والإيديولوجية) كما تعطي وتستعاد في الأجناس الدخيلة : المذكرات ، الاعترافات ، المقالات الاجتماعية السياسية الخ . وثانيا ، يمكن تسخير كل أشكال النقل المشحون بالحوارية للكلمة الغريبة تسخيرا مباشرا لمهام تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويراً فنياً مع استهداف صورة اللغة ، وهي (هذه الأشكال) تخضع في ذلك إلى إعادة صياغتها صياغة فنية معينة .

فقيم الفرق الأساسي بين كل هذه الأشكال الخارجة عن الفن لنقل الكلمة الغريبة وتصوير هذه الكلمة تصويراً فنياً في الرواية ؟

ان كل هذه الأشكال ، حتى حين تكون أقرب ما تكون إلى التصوير الفني كما في بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت مثلا (أساليب المحاكاة الساخرة) ، تتوجه إلى نقل الإنسان الفردي . إنها نقل (ونقل " مغرض عمايا) لأقوال غريبة متفرقة يرقى بهذه الأقوال ، في أحسن الأحوال ، إلى مستوى تعميمها في طريقة كلامية غريبة أي بوصفها طريقة نمطية اجتماعيا أو مميزة اجتماعيا . لكن هذه الأشكال المنصبة على نقل الأقوال (حتى وإن كان نقلا حراً وإبداعيا) لا تسعى إلى أن ترى وراء الأقوال صورة اللغة الاجتماعية التي تحقق ذاتها فيها ولا تُستنفد بها وإلى تثبيت هذه الصورة ، وأقول صورة اللغة وليس

تجربيتها الوضعية . فنحن في الرواية الأصبية نحس وراء كل قول بالحياة
العنوية للغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي وضرورتها الداخلية : ان
الصورة هنا لا تكشف الواقع وحسب ، بل تكشف امكانات هذه اللغة ،
حدودها المثلثي إن صح التعبير ، ومعناها الكامل الشامل ، حقيقتها
ومحدوديتها .

ولهذا السبب نرى ثنائية الصوت في الرواية تنزع بخلاف الأشكال
البلاغية وغيرها إلى ثنائية اللغة دائماً بوصفها مداها الأقصى . ولهذا
السبب أيضاً لا يمكن لهذه الثنائية الصوتية تحقيق ذاتها تحقيقاً كاملاً في
التناقضات المنطقية ، ولا في المواجهات الدرامية الخالصة . وهذا ما
يحدّد خصوصية الحوارات الروائية التي تنزع إلى الحد الأقصى من
عدم التفاهم المتبادل بين أناس يتكلمون لغات مختلفة .

ومن الضروري التنويه مرة أخرى أننا لا نقصد باللغة الاجتماعية
جملة السمات الألسنية التي تحدّد تميز لغة ما وفرادتها اللهجوية ، بل
الجملة المشخصة والحية لتفردها الاجتماعي الذي يمكنه أن يحقق ذاته
في نطاق اللغة الواحدة أيضاً عن طريق النقلات الدلالية والتنخل
المفرداني . إنه أفق لغوي اجتماعي مشخص يمايز نفسه في نطاق اللغة
الواحدة المجردة . وهذا الأفق اللغوي كثيراً ما يستعصي على التحديد
اللساني الدقيق لكنه مشحون بامكانات التمايز اللهجوي اللاحق :
إنه لهجة محتملة ، جنين لم يكتمل شكاه بعد . ان اللغة في حياتها التاريخية ،
في صيرورتها المتعددة كلامياً ، زاخرة بمثل هذه اللهجات المحتملة :
فهذه تتلاقح فيما بينها بأشكال مختلفة ، بعضها يضمير ويموت ، بينما
بعضها الآخر ينمو ويزدهر ويصبح لغات حقيقية . ونكرّر القول : ان

اللغة لا تكون حقيقة تاريخية إلا بوصفها صيرورة متباينة تعج باللغات المقبلة والماضية ، بلغات الارستقراطيين المفرطة في تأدبها الصائرة إلى الزوال ، ولغات حداثي النعمة واللغات الدعيّة الأخرى التي لا حصر لها التي أصابت قلداً أو آخر من النجاح وماكنت درجة أو أخرى من سعة الشمولية الاجتماعية وكان لها مجال استخدام ايديولوجي أو آخر .

ان صورة لغة كهذه في الرواية هي صورة أفق اجتماعي ، صورة وحدة ايديولوجية التحمت بكلمتها ، بلغتها . ولهذا السبب فمثل هذه الصورة يمكنها أقلّ من أي شيء آخر أن تكون صورة شكاية ، واللعب الفني يمثل هذه اللغات لعباً شكلياً . فالسمات الشكائية للغات والطرق والأساليب في الرواية هي رموز آفاق اجتماعية . والخصائص اللغوية الخارجية كثيراً ما تستخدم هنا بوصفها سمات ثانوية للتباين اللغوي الاجتماعي ، بل حتى قد يكون هذا الاستخدام أحياناً على شكل تعالقات مباشرة من قبل المؤلف على كلام الأبطال . وعلى سبيل المثال نرى تورغنيف يعطي في روايته « الآباء والبنون » أحياناً مثل هذه الإشارات إلى خصائص استخدام شخصه لكلمة ما أو إلى خصائص نطقهم لهذه الكلمة (وهي خصائص نقول بالمناسبة إنها مميزة جداً من وجهة النظر الاجتماعية التاريخية) .

وعلى هذا فاختلاف لفظ كلمة « برينسيبي » (مبادئ) في الرواية هو سمة تميز عالمين ثقافيين واجتماعيين مختلفين : عالم ثقافة السادة الاقطاعيين في العقدين الثاني والثالث وهي ثقافة تربت على الأدب الفرنسي وكانت بعيدة عن اللاتينية والعالم الألماني ، وعالم المثقفين الرزقوتشينيين في العقد الخامس الذي كان طلاب المعاهد والمعاهد

الطبية واساتذتها الذين تربوا على اللاتينية والعام الألماني ذوي تأثير كبير فيه . وقد انتصر اللفظ اللاتيني الألماني المفخم لكلمة «برينسيبي» في اللغة الروسية . لكن استعمال كولشنا لكلمة « سيد » بدلاً من « شخص » رسخ بالمقابل في الأجناس الدنيا والوسطى من اللغة الأدبية .

مثل هذه الملاحظات الخارجية والمباشرة على خصائص لغات الشخص مميّزة للجنس الروائي ، لكنها ليست هي بالطبع التي تكون صورة اللغة في الرواية . فهذه الملاحظات تنصب على الشيء وحده : اذ ان كلمة المؤلف هنا لا تمس اللغة الموصوفة بوصفها شيئاً إلاّ مساً خارجياً ، فلا وجود هنا للحوارية الداخلية التي تتصف بها صورة اللغة . ان للصورة الحقيقية للغة ملامح حوارية ثنائية الصوت وثنائية اللغة دائماً .

(مثال ذلك مناطق الأبطال التي تكلمنا عليها في الفصل السابق) .

إن للسياق المؤطر للكلام المصور أهمية من الدرجة الأولى في إنشاء صورة اللغة . فالسياق المؤطر كازميل النحات يشهد حدود الكلام الغريب ويقدم صورة اللغة من التجربة الخام لحياة الكلام ؛ فهو يمزج ويقرن الاندفاع الداخلية للغة المصورة ذاتها بمرسماتها الشبكية الخارجية . أما كلمة المؤلف التي تصور الكلام الغريب وتؤطره فتعطي المنظور (الأفق) وتوزع الظل والضوء وتخلق له الموقف وكل الشروط اللازمة لتردده ، وتخرقه من الداخل وتحمل إليه نبراتها وتعبيريتها ، وتفرش له الخافية المشبعة للحوارية .

وبفضل ما للغة المصورة للغة الغير من قدرة على التردد خارج لغة الغير وفيها ، والكلام عنها وبها ومعها في آن ، وبفضل قدرة اللغة

المصوّرة ، من ناحية أخرى ، على أن تكون موضوع تصوير وعلى أن تتكلم في آن ، يمكن أن تنشأ صرور روائية خاصة للغات . ولهذا السبب فاللغة المصوّرة يمكنها أقلّ من أي شيء آخر أن تكون ، بالنسبة إلى سياق المؤلف المؤطر لها ، شيئاً ، موضوع كلام أصمّ وأبكم يبقى خارج الكلام مثله مثل أي موضوع كلام آخر .

بالإمكان إرجاع كل طرق إنشاء صورة اللغة في الرواية إلى ثلاث مقولات أساسية :

١ - التهجين .

٢ - العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات .

٣ - الحوارات الخالصة .

هذه المقولات الثلاث لا يمكن فصلها إلاّ نظرياً ، أما عملياً فهي متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق في النسيج الفني الواحد للصورة . ما هو التهجين ؟ إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد ، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معاً) :

إن هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية طريقة فنية مقصودة (أو بتعبير أدق نظام طرائق) . لكن التهجين غير الواعي وغير المقصود هو أيضاً واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها . ويمكن القول دون تردد إن اللغة واللغات تتغير تاريخياً عن طريق التهجين أساساً ، عن طريق المزج بين « لغات » مختلفة متعايشة في نطاق لهجة واحدة ، لغة قومية واحدة ، فرع واحد ، مجموعة واحدة لفروع مختلفة ولزمر مختلفة ، وفي ماضي اللغات

التاريخي كما في ماضيها ما قبل الانطولوجي ، والمرجل الذي يتم فيه هذا المزج هو القول دائما (١) .

ان الصورة الفنية للغة يجب أن تكون بجوهرها ذاته تركيبا لغويا هجيناً (مقصوداً) : اذ يجب أن يتوفر هنا بالضرورة وعيان : وعي مصور وعي مصور ينتمي إلى نظام لغوي آخر . فاذا لم يوجد أمامنا هذا الوعي الثاني، المصور، هذه الإرادة اللغوية الثانية المصورة لن تكون أمامنا صورة لغة، بل مجرد نموذج لغة غريبة قد يكون مزيفاً أو حقيقياً .

ان صورة اللغة بوصفها (أي الصورة) تركيباً هجيناً مقصوداً هي قبل كل شيء تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوي الهجين العضوي التاريخي والغامض) ؛ إنها ، بالضبط ، وعي لغة من قبل لغة أخرى ، وإثارتها بوعي لغوي آخر . فصورة اللغة لا يمكن أن تُبنى إلا من وجهة نظر لغة أخرى تؤخذ على أنها معيار .

ثم إنه لا يمتزج في التركيب الهجين المقصود والواعي وعيان لغويان غير شخصيين (متلازما لغتين) ، بل وعيان لغويان مفردان (متلازما قولين وليس لغتين فقط) وإرادتان لغويتان فرديتان : وعي المؤلف الفردي المصور وإرادته وعي الشخص المصور اللغوي المفرد وإرادته . ذلك أنه تبنى في هذه اللغة المصورة أقوال متفرقة مشخصة ، وبالتالي يجب حتماً أن يتجسد هذا الوعي اللغوي المصور في « مؤلفين » ما (٢)

(١) مثل هذه التراكيب الهجينة التاريخية اللا واعية هي ثنائية اللغة من حيث هي تراكيب هجينة ، لكنها وحيدة الصوت . وما يميز نظام اللغة الأدبية هو التهجين نصف العضوي ونصف المقصود .

(٢) حتى ولو كان هؤلاء « المؤلفون » دون شخصية ، كانوا أنماطاً كما في أساليب لغات الأجناس والرأي العام .

يتكلمون بهذه اللغة ويبنون عليها الأقوال ، ويبثون ، لهذا السبب ، في قدرات اللغة إرادتهم اللغوية المفعلة . وعلى هذا يشترك في التركيب الهجين الفني المقصود والواعي وعيان ، إرادتان ، صوتان وبالتالي نبرتان .

لكننا نرى من الضروري ، ونحن ننوّه باللحظة الفردية في التركيب الهجين المقصود ، التأكيد مرّة أخرى بكل قوة أن اللحظة الفردية في التركيب الهجين الفني الروائي الذي يقوم ببناء صورة اللغة ، وهي لحظة ضرورية لتفعيل اللغة وإلخضاعها للكل الفني للرواية (ومصائر اللغات تتشابه هنا مع المصائر الفردية للمتكامين) ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللحظة اللغوية الاجتماعية ، أي أن التركيب الهجين الروائي ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فقط (كما في البلاغة) ، بل أنه ثنائي اللغة أيضاً ، إذ ليس فيه وعيان فرديان ، صوتان ، نبرتان فقط وإنما فيه أيضاً وعيان لغويان اجتماعيان ، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجاً لا واعياً في حقيقة الأمر (كما في التركيب الهجين العضوي) ، بل التقيا عن وعي على أرض القول والتعما في صراع (بل يمكننا حتى القول إن التركيب الهجين لا ينطوي على وعيين فرديين ، صوتين ، نبرتين بقدر ما ينطوي على وعيين اجتماعيين ، على عصرين) .

ثم إنه لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأساوين وسماتهما فقط ، وإنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة في هذه الأشكال . بل نقول أكثر من ذلك وهو أنه لا يحدث في هذا التركيب مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيها . وعاءه فالتركيب الهجين الفني

المقصود تركيب هجين معنوي ، لكنه ليس معنويا مجردا ، منطقيا (كما في البلاغة) ، بل معنوي اجتماعي شخص .

وفي التركيب الهجين العضوي التاريخي لا تمتزج لغتان وحسب ، وإنما نظرتان لغويتان اجتماعيتان (هما الآخرتان عضويتان) ، لكنه هنا مزج هامد غامض ، وليس مقارنة ومواجهة واعية. إلا انه من الضروري الإشارة ، مع ذلك ، إلى ان هذا المزج الهامد والغامض لوجهات النظر اللغوية في التراكيب الهجينة العضوية واعد تاريخيا : اذ انه مشحون بنظرات جديدة إلى العالم ، « وبأشكال داخلية » ، جديدة من وعي العالم بالكلمة .

ان التركيب الهجين المعنوي المقصود حواريا داخليا بالضرورة (بخلاف التركيب الهجين العضوي) . فوجهتا النظر هنا لا تمتزجان بل تتواجهان (تتقابلان) حواريا . وحوارية التركيب الهجين الروائي الداخلية هذه ، بوصفها حوار وجهات نظر لغوية اجتماعية ، لا يمكن بطبيعة الحال ان تتطور إلى حوار معنوي فردي مكتمل وواضح ، ذلك أنها تتصف بعفوية عضوية ولا مخرجة معينة .

وأخيراً يملك التركيب الهجين الثنائي الصوت المقصود الذي أشيعت فيه حوارية داخلية بنية نحوية خاصة جدا : اذ يندمج في نطاق القول الواحد فيه قولان محتملان وكأنهما ردّان في حوار محتمل . صحيح ان هذين الردين المحتملين لا يمكن أبداً أن يُفعّلا تفعيلاً كاملاً وأن يسفرا عن قولين مكتملين ، لكن أشكاهما غير المطورة تطويراً كاملاً ملموسةً بشكل واضح في التركيب النحوي للتركيب الهجين الثنائي الصوت . والقضية هنا ليست بطبيعة الحال قضية امتزاج أشكال نحوية

غير متجانسة تنتمي إلى نظم لغوية مختلفة (كما يمكن أن يحصل في التراكيب الهجينة العضوية) ، بل القضية بالضبط هي انصهار قولين في قول واحد . مثل هذا الانصهار ممكن في التراكيب الهجينة البلاغية الأحادية الصوت أيضاً (ولعله هنا أيضاً أشد وضوحاً من الناحية النحوية) . إلا أن ما يتصف به التركيب الهجين الروائي هو انصهار قولين مختلفين اجتماعياً في قول واحد . فالتركيب النحوي للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزق بين إرادتين لغويتين مفردتين .

ونستطيع تلميح صفات التركيب الهجين الروائي بالتالي :
التركيب الهجين الروائي هو ، بخلاف المزج الغامض بين اللغات في الأقوال الحية المقولة باغة في طريقها إلى التكوّن تاريخياً (وأي قول حي بلغة حية يتصف ، في الواقع ، بقلر أو آخر من الهجانة) ، نسق موازنة بين اللغات منظمٌ فنياً ، نسق يرمي إلى إنارة لغة باغة وتشكيل صورة حية للغة باغة أخرى .

إن التهجين المقصود الموجّه فنياً إحدى أهم الوسائل في بناء صورة اللغة . ومن الضروري الإشارة إلى أن اللغة المنيرة (وهي عادة نظام اللغة الأدبية المعاصرة) تنشئ هي ذاتها إلى حد ما في عملية التهجين لتبأ هي نفسها مستوى الصورة . وبقلر ما يزداد التهجين في الرواية اتساعاً وعمقاً ، أي حين لا يقتصر التهجين على لغة واحدة بل يتعدى إلى عدة لغات ، تزداد اللغة المصورة والمنيرة نفسها تشيؤاً وتتحول في النهاية إلى واحدة من صور لغات الرواية . والأمثلة الكلاسيكية على ذلك « دون كيكوت » ، الرواية الإنكليزية الفكاهية (فيدلينغ ، سموليت ، ستيرن) والرواية الفكاهية الرومنطيقية الألمانية (هيل وجان بول) .

وفي هذه الحالات تتشبه عادةً عماليةُ كتابة الرواية ذاتها وصورةُ
الروائي (كما في « دون كيخوت جزئيا ، ثم عند ستيرن وهيبيل وجان
بول) .

وتختلف الإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية ككل عن التهجين
بالمعنى الدقيق للكلمة . اذ لا يوجد في الإنارة المتبادلة مزج مباشر
للغتين في نطاق القول الواحد ، بل ان اللغة الواحدة تُفعل في القول
إنما تعطى على ضوء لغة أخرى . وهذه اللغة الثانية لا تُفعل بل تبقى
خارج القول .

والشكل الأكثر وضوحاً وتميزاً لهذا النوع من الإنارة الحوارية
الداخلية المتبادلة بين اللغات هو الأسلبة .

إن أي أسلبة حقيقية هي تصوير فني لأساوب لغوي غريب كما
قلنا ، هي صورة فنية للغة غريبة . وهي تنطوي بالضرورة على وعين
لغويين مفردتين : الوعي المصور (أي الوعي اللغوي المؤسّاب) ،
والوعي المصور ، المؤسّاب ، وتتميز الأسلبة عن الأساوب المباشرة
بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسّاب وجمهوره) ،
الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأساوب المؤسّاب ، وعلى خلفيته يكتسب
معنى وبعداً جديدين .

وهذا الوعي اللغوي الثاني للمؤسّاب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة
المؤسّابية ؛ فالمؤسّاب لا يتكلم بصورة مباشرة في موضوع ما إلا بهذه
اللغة المؤسّابية الغريبة عنه . لكن هذه اللغة المؤسّابية نفسها تُعرض على
ضوء الوعي اللغوي المعاصر للمؤسّاب . واللغة المعاصرة توفّر إضاءة
معينة للغة المؤسّابية : تبرز لحظات وتبقى في الظل لحظات أخرى ،

تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة، وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسسية والوعي اللغوي المعاصر ، ونقول باختصار إنها تنشئ صورة حرة للغة الغريبة لا تعبّر عن الإرادة المؤسسية وحسب وإنما عن الإرادة اللغوية والفنية المؤسسية أيضاً .

تلكم هي الأسلية . والنمط الآخر الأقرب إليها من أنماط الإنارة المتبادلة هو التنويع . ففي الأسلية لا يشتغل الوعي اللغوي للمؤسّس إلا بمادة اللغة المؤسسية حصراً : فهو ينير هذه اللغة المؤسسية ويُدخل عليها اهتماماته اللغوية الغريبة ، لكنه لا يدخل عليها مادته اللغوية الغريبة المعاصرة . الأسلية بما هي كذلك يجب أن تكون منسجمة حتى النهاية . فإذا ما دخلتها مادة لغوية معاصرة (كلمة ، شكل ، عبارة الخ) فهذا عيب فيها وخطأ منها (خطأ قائم على مغالطة تاريخية ، أو تحديث مفرط) .

لكن هذا اللا إنسجام قد يكون مقصوداً ومنظماً : فالوعي اللغوي المؤسّس قد لا ينير اللغة المؤسسية وحسب ، بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويدخل مادته موضوعاً أو لغةً في اللغة المؤسسية . وفي هذه الحالة لا نكون أمام أسلية بل تنويع (كثيراً ما يتحول إلى تهجين) .

إن التنويع يدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية ، ويقرن العالم المؤسّس بعالم الوعي المعاصر ، ويضع اللغة المؤسسية على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه .

إن أهمية الأسلية المباشرة في تاريخ الرواية عظيمة جداً كأهمية التنويع ، لا يفوقها في ذلك إلا المحاكاة الساخرة . لقد تعلم النثر بواسطة الأساليب تصوير اللغات تصويراً فنياً — اللغات المكتمة بناء

وأسلوبا في حقيقة الأمر (ولنقل مباشرة : الأساليب) وليس لغات التنوع الكلامي الحي الخام والموجودة بالقوة غالبا (أي اللغات التي هي في طور التكون وليس لها أسلوبها بعد) . ان صورة اللغة التي تنشئها الأساليب هي الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهي التي تتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية (Esthétisme) بالنسبة إلى النثر الروائي . ولهذا كان أساتذة الأساليب الكبار كميريميه وفرانس وهنري دي رينيه وغيرهم ممثلي الجمالية في الرواية (هذه الجمالية غير المتاحة إلا في حدود ضيقة بالنسبة إلى هذا الجنس) .

أما أهمية الأساليب في عهود تشكل اتجاهات الجنس الروائي ومساراته الأسلوبية الأساسية فموضوع خاص سنتطرق إليه في الفصل الأخير ، التاريخي من هذه الدراسة .

وفي نمط آخر من أنماط الإنارة الحوارية المداخية المتبادلة بين اللغات لا تكون مقاصدُ الكلمة المصوّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوّرة بل تقاومها ، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوّرة بوصفها وجهة نظر مشمرة ، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح . تكلم هي أساليب المحاكاة الساخرة .

إلا ان أساليب المحاكاة الساخرة هذه لا يمكنها أن تنشئ صورة اللغة والعالم المناسب لهذه اللغة إلا بشرط ألا تكون تهديما مجانيا ومسطحيا للغة الغريبة كما في المحاكاة الساخرة البلاغية . فعلى المحاكاة الساخرة ، فيما لو أرادت أن تكون جوهرية ومشمرة ، أن تكون أساليب محاكاة ساخرة بالضبط ، أي عليها ان تستعيد اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة بوصفها كلا جوهريا يملك منطقته الداخلي ويكشف العالم الخاص المرتبط ارتباطا وثيقاً باللغة المحاكاة محاكاة ساخرة .

وتتوضع بين الأساية والمحاكاة الساخرة كما بين حدين أقصى أشكال بالغة التنوع من الإنارة المتبادلة بين اللغات والتراكيب الهجينة المباشرة . هذه الأشكال تحكمها العلاقات المتبادلة البالغة التنوع بين اللغات والإرادات اللغوية والكلامية التي تلتقي في حدود القول الواحد . فالصراع الذي يدور داخل الكلمة ودرجة المقاومة التي تبديها الكلمة للمحاكاة محاكاة ساخرة للكلمة المحاكية محاكاة ساخرة ، ودرجة اكتمال اللغات الاجتماعية المصورة ودرجة تفريدها لدى تصويرها ، وأخيراً التنوع الكلامي المحيط الذي يكون دائماً بمثابة الخلفية والمرنان الذي يشيع الحوارية ، هي التي تخاق التنوع في طرق تصوير اللغة الغريبة .

ان التقابل الحوارى بين اللغات الخالصة في الرواية هو ، بالإضافة إلى التهجين ، وسيلة جبارة في انشاء صور اللغات . ان التقابل الحوارى بين اللغات (وليس بين المعاني في حدود اللغة الواحدة) هو الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الاحساس بهذه الحدود ، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات .

والحوار في الرواية ، بوصفه شكلاً تأليفيًا ، مرتبط هو نفسه ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية . ولهذا فالحوار في الرواية حوار من نوع خاص . فهو ، قبل كل شيء ، لا يمكن أن يُستنفد كما قلنا سابقاً في حوارات الشخص العداية المتصلة بالموضوع (Sujet) ، بل إنه يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حل ، والتي تبدو وكأنها توضح فقط (بوصفها إحدى المواجهات الكثيرة

المحتملة والممكنة) هذا الحوار الصميمي الذي لا مخرج منه بين اللغات والذي تحكمه الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . ان حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب ، وإنما هو أيضاً حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا زال يعيش وما يولد : التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين . في هذا الحوار تُستغرق الحوارات الروائية العمالية المتصلة بالموضوع (Sujet) ، ومنه أي من حوار اللغات هذا تستمدُّ لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانيتها الحياتية « وطبيعتها » ، أي كل ما يميزها تمييزاً حاداً عن الحوارات الدرامية الخالصة .

واللغاتُ الخالصة في الرواية المتبدية في حوارات شخوص الرواية ومونولوجاتها مسخرة لنفس الغرض الذي هو إنشاء صورة اللغة .

وموضوع¹ (Sujet) الرواية نفسه مسخر لهذا الغرض أي لاربط بين اللغات ولتكشف إحداها الأخرى : وعلى هذا الموضوع تنظيم الكشف عن اللغات والإيديولوجيات الاجتماعية وعرضها واختبارها : اختبار الكامة ، النظرة إلى العالم ، التصرف المعال إيديولوجياً أو تبيان حياة العوالم والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (الروايات الوصفية والمعيشية والجغرافية) أو عوالم العصر الإيديولوجية الاجتماعية (رواية المذكرات ، الرواية التاريخية على أنواعها) ، أو الأعمار والأجيال في علاقتها بالحقب والعوالم الإيديولوجية الاجتماعية (رواية التربية والصيرورة) . وتقول باختصار ان موضوع (Sujet)

الرواية يسخر لمهمة تصوير الناس المتكلمين وعوالمهم الإيديولوجية في الرواية يتم التعرف على لغتنا في لغة الغير ، وعلى أفقنا في أفق الغير . وفيه تتم ترجمة لغة الغير ترجمة ايدولوجية ، وتجاوز الغرابة التي ليست سوى غرابة عارضة ، خارجية ، وهمية . ان ما يميز الرواية التاريخية هو التحديث الإيجابي ، هو نحو الحدود بين الأزمنة ، والتعرف على الحقيقي الخالد في الماضي . ان إنشاء صور اللغات هو المهمة الأسلوبية الأولى للجنس الروائي .

إن أي رواية هي بكيبتها تركيب هجين من وجهة نظر اللغة والوعي اللغويين المتجسدين فيها . لكننا نعود فتؤكد مرة أخرى القول إنه تركيب هجين مقصود وواع ومنظم فنيا ، وليس خلطا آليا وعشوائيا للغات (وبدقة أكبر لعناصر لغات) . والصورة الفنية للغة هي غاية التهجين الروائي المقصود

ولهذا السبب نرى الروائي لا يسمى إطلاقا إلى استعادة تجريبية اللغات التي يداخلها استعادة لسانية (لهجوية) دقيقة وتامة ، بل يسمى فقط إلى التماسك الفني لصور هذه اللغات .

التركيب الهجين الفني يتطلب جهدا هائلا : فهو مؤسّاب كاه ومندروس وموزون ومغرب . وهو يختلف بهذا اختلافا جذريا عما نجده عند النادر المتوسط من خلط طائش وأهوج وغير منسق بين اللغات كثيرا ما يقترب من الجهل المطبق بها . ففي تراكيب هجينة كهذه لا توجد مزاجية بين النظم التماسكة للغة ، إنما هناك مجرد خلط بين عناصر لغات . إنه ليس توزيعا اوركستاليا بواسطة التنوع الكلامي ،

إنما هو ، في معظم الحالات ، مجرد لغة المؤلف المباشرة غير الخالصة وغير المشغولة .

ان الرواية لا تعفينا من ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللغة الأدبية ، بل إنها تتطلب فوق ذلك معرفة بلغات التنوع الكلامي . الرواية تتطلب توسيع الأفق اللغوي وتعميقه وإحكام إدراكنا للتباينات اللغوية الاجتماعية .

• • •

الفصل الخامس

خطة (إسلاويان)

شيف الرواية الأوروبية

الرواية تعبير عن وعي لغوي غالييلي يرفض مطلقة اللغة الواحدة والوحيدة ، أي يرفض اعتبار لغته المركز الكلمي المعنوي الوحيد للعالم الايديولوجي ويدرك في الوقت نفسه تعددية اللغات القومية ولا سيما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدر واحد « لغات الحقيقة » ، لكنها في الوقت نفسه وبقدر واحد أيضاً لغات نسبية ، شبيهة ومحدودة لمجموعات بشرية ومهن كما إنها لغات الحياة اليومية . الرواية تفترض لا مركزية معنوية كلمية للعالم الايديولوجي ونوعاً من التشرذم اللغوي للوعي الأدبي الذي فقد الوسط اللغوي الواحد الذي لا يقبل الجدل للتفكير الايديولوجي ووجد نفسه وسط لغات اجتماعية في حدود اللغة الواحدة ، ووسط لغات قومية في حدود ثقافة واحدة (الهيلينية ، المسيحية ، البروتستنتية) وعالم سياسي ثقافي واحد (الدول الهيلينية ، الامبراطورية الرومانية وما إلى ذلك) .

ان الأمر يتصل هنا بانه لا بام جداً ، بل جانوي ، في الحقيقة ، في مصائر الكلمة الانسانية : إنه تحرر المقاصد المعنوية الثقافية والتعبيرية

تحرراً جوهرياً من سلطة اللغة الواحدة والوحيدة وبالتالي إنه فقدان
الاحساس باللغة بوصفها اسطورة ، شكلاً مطلقاً للتفكير . ولأجل هذا
لا يكفينا اكتشاف التعدد اللغوي للعالم الثقافي والتعدد الكلامي للغة
القومية الخاصة وحدها ، بل من الضرورة الكشف عن جوهرية هذه
الحقيقة الواقعة وعن كل النتائج المترتبة عليها ، الأمر الذي لا يمكن تحقيقه
إلا في ظل ظروف تاريخية اجتماعية معينة .

ولكي يصبح اللعب العميق فناً باللغات الاجتماعية ممكناً ، من
الضروري إحداث تغيير جلي في الإحساس بالكلمة على المستوى الأدبي
العام واللغوي . من الضروري أن نألف الكلمة بوصفها ظاهرة شبيهة ،
مميّزة ، وفي الوقت نفسه ظاهرة قصصية (تحمل قصداً ما) ، من الضروري
أن نتعلم الإحساس « بالشكل الداخلي » في اللغة الغريبة (الشكل بالمعنى
الذي قصده هوبولد) ، « وبالشكل الداخلي » للغتنا بوصفه شكلاً
غريباً ، علينا أن نتعلم الإحساس ليس فقط بشيئة الأفعال والحركات
وبعض الكلمات والتعابير ونمطيتها وخصوصيتها ، وإنما أيضاً بشيئة
وجهات النظر والنظرة إلى العالم والإحساس بهذا العالم ونمطيتها وخصوصيتها
المتحدة عضوياً باللغة التي تعبّر عنها . وهذا أمر لا يستطيع بلوغه إلا
وعي مشترك مشترك عضوية في العالم الكلي للغات المنيرة إحداها الأخرى .
ومن أجل هذا يجب أن يكون هناك تقاطع جوهري بين اللغات في وعي
واحد متصل اتصالاً متساوياً بهذه اللغات العديدة .

إن لا مركزية العالم الأيديولوجي الكلامي التي تعبّر عن نفسها في
الرواية تفترض جماعة اجتماعية متميزة تمايزاً جوهرياً تكون في حالة
تفاعل متوتر وجوهري مع جماعات اجتماعية أخرى . إن الفئة أو
الطائفة أو الطبقة المنغلقة على نفسها في نواتها الواحدة داخلياً والثابتة

لا يمكن أن تكون أرضاً خصبة لتطور الرواية إن لم يدركها الانحلال أو إن لم تخرج عن توازنها الداخلي واكتفائها بذاتها : إذ إن الوعي اللغوي الأدبي يمكنه من علياء لغته الواحدة المتسلطة التي لا يرقى إليها الشك تجاهل واقع التعددين الكلامي واللغوي هنا بهدوء . ذلك أن التنوع الكلامي المصطخب وراء حدود هذا العالم الثقافي المغلق ، ذي اللغة الأدبية لا يمكنه أن يبعث إلى الأجناس الدنيا إلاّ صوراً كلامية شبيهة خالصة وفاقدة لأي قصد ، كلمات — أشياء محرومة من الامكانيات الثرية الروائية . أما المطلوب واللازم فهو أن يجتاح التنوع الكلامي الوعي الثقافي ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية في النظام اللغوي الأساسي للايديولوجيا والأدب ويحرره من يقينته الساذجة .

لكن هذا أيضاً قليل . فحتى الجماعة التي يمزقها الصراع الاجتماعي لا تشكل أرضية اجتماعية كافية لإشاعة نسبية عميقة في الوعي اللغوي الأدبي وإعادة تشكيله على نمط ثري جديد فيما لو بقيت هذه الجماعة منغلقة ومنعزلة . إن التناقض الداخلي للهجة الأدبية وبلوارها الخارج عن الأدب أي لكل القوام اللهجوي للغة قومية ما يجب أن يحس بأنه مغمور ببحر التنوع الكلامي ، إنما يبحر التنوع الكلامي الجوهرى المتكشف بملء قصديته ونظمه الاسطورية والدينية والسياسية الاجتماعية والأدبية وغيرها من النظم الايديولوجية الثقافية . وحتى إن لم ينفذ هذا التنوع اللغوي الواقع خارج القومية إلى نظام اللغة الأدبية والأجناس الثرية (مثلما تنفذ اللهجات الخارجة عن الأدب للغة الأدبية إلى هذا النظام) فإن هذا التنوع اللغوي الخارجى يعزّز ويعمق التناقض الداخلي للغة الأدبية ذاتها ويضعف سلطة الموروث الاسطوري والتقاليد التي

لا زالت تكبل الوعي اللغوي ، ويفكك نظام الاسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة ، وبالذات يقوّض تقويضاً تاماً الاحساس الاسطوري والسحري باللغة وبالكلمة . ان التواصل الجوهرى بالثقافات واللغات الغريبة (وإحداها تستحيل بدون الأخرى) يؤدي حتماً إلى الفصل بين المقاصد واللغة ، بين الفكر واللغة ، بين التعبير واللغة .

إننا نتكلم عن الفصل بمعنى تحطيم ذلك التلاحم المطلق بين المعنى الايديولوجي واللغة الذي يحكم التفكير الاسطوري والسحري. ان التلاحم المطلق بين الكلمة والمعنى الايديولوجي المشخص هو دون شك إحدى الخصائص الجوهرية المكونة للاسطورة والمحددة لتطور الصور الاسطورية من جهة والاحساس الخصوصي بالأشكال اللغوية والمعاني والتراكيب الاسلوبية من جهة أخرى . ان التفكير الاسطوري هو في قبضة لغته التي توجد من ذاتها واقعاً اسطورياً وتقدم علاقاتها وعلاقاتها المتبادلة اللغوية على أنها العلاقات والعلاقات المتبادلة بين لحظات الواقع نفسه (تحوّل المقولات والارتباطات السببية اللغوية إلى مقولات عن أنساب الآلهة ونشوء الكون) ، لكن اللغة بدورها هي في قبضة صور التفكير الاسطوري التي تكبل حركتها القصدية بعرقلتها اكتساب المقولات اللغوية شمولية ومرونة وشكلية أنقى (نتيجة التحامها بالعلاقات الشبكية المشخصة) وتحدد من الامكانيات التعبيرية للكلمة (١).

(١) لامجال هنا للتطرق إلى جوهر مسألة العلاقة المتبادلة بين اللغة والأسطورة . إلا اننا نقول ان هذه المسألة لم تعالج حتى وقت قريب في الأدبيات المختصة إلا على المستوى السيكلوجي مع التركيز على الفولكلور وبمزل عن المسائل المشخصة لتاريخ الوعي اللغوي (شتيتال ، لتساروس ، فوندت وغيرهم) . أما عندنا فقد طرح بوتيبينيا وفيسيلوفسكي هذه المسائل في علاقتها الجوهرية هذه .

إن هذه السلطة الكاملة التي للأسطورة على اللغة ولغة على إدراك الواقع وعقله هي من الماضي ما قبل التاريخي للوعي اللغوي (١) وبالتالي من ماضيه الانتراخي حتماً ، ولكن حتى هناك ، حيث سقطت السلطة المطلقة هذه منذ أمد طويل - وقد كان هذا في العهود التاريخية للوعي اللغوي - لا زال الإحساس الأسطوري بسلطة اللغة وعفوية وهبتها كل معناها وكل تعبيريتها لوحدتها التي لا يرقى إليها الشك قوين بما فيه الكفاية في كل الأجناس الأيديولوجية الرفيعة بحيث لا يمكننا استبعاد إمكانية استخدام التباين اللغوي في أشكال الأدب الكبرى استخداماً جوهرياً من الناحية الفنية . فمقاومة اللغة المعيارية الواحدة المعززة بوحدة الأسطورة القومية التي لما تترزع لا زالت أقوى من أن يستطيع التنوع الكلامي إشاعة النسبية في الوعي اللغوي الأدبي ولا مركزته . وإن تحدث هذه اللامركزية الأيديولوجية الكلامية إلا حين تفقد الثقافة القومية انغلاقها واكتفاءها بذاتها ، إلا حين ترى إلى نفسها على أنها واحدة من ثقافات ولغات أخرى . وهذا بالضبط هو الذي سيقوض جذور الإحساس الأسطوري باللغة القائم على أساس الانصهار المطلق بين المعنى الأيديولوجي واللغة ، وهو الذي سيخلق الإحساس الحاد بحدود اللغة ، حدودها الاجتماعية والقومية والمعنوية ، فتتكشف اللغة في كل خصوصيتها الإنسانية وتأخذ وجوه المتكلمين وصورهم المتميزة قومياً والنمطية اجتماعياً تتلامح من خلال كلماتها وأشكالها وأساليبها ، ومن خلال كل طبقات اللغة دون استثناء بما في ذلك أشد طبقاتها قصدية ،

(١) لأول مرة يبدأ هذا المجال الافتراضي في أن يصبح في متناول العلم وذلك في علم « المعاني القديمة » الذي يحاول علماء اليانثيات إنشاؤه .

أي لغات الأجناس الأيديولوجية الرفيعة . وبذلك تصبح اللغة نفسها (وعلى وجه أدق : تصبح اللغات) صورة مكتملة فنياً لإحساس بالعالم ونظرة إليه يميزين إنسانياً ، وتتحول اللغة من كونها التجسيد الوحيد غير المنازع للمعنى وللحقيقة إلى واحد من جملة افتراضات ممكنة للمعنى .

ويحدث شيء مشابه تماماً لما تقدم حيثما تكون اللغة الأدبية الواحدة والوحيدة لغة غريبة ، اذ من الضروري أن يحدث انحلال السلطة الدينية والسياسية والأيديولوجية المرتبطة بهذه اللغة وسقوطها . ونخلال عملية الانحلال هذه يأخذ الوعي اللغوي الثري الفني اللامركز المستند إلى التنوع الكلامي الاجتماعي للغات القومية المحكية في النضوج .

هكذا ظهرت بواكر النثر الروائي في عالم العصور الهيلينية المتعدد اللغات وأنماط الكلام وفي الامبراطورية الرومانية خلال عملية انحلال وسقوط المركزة الأيديولوجية الكلامية الكنسية في العصور الوسطى . وهكذا الأمر في عصرنا الحديث حيث ازدهار الرواية مرتبط دائماً بانحلال النظم الأيديولوجية الكلامية الثابتة ومرتبطة في الوقت نفسه وعلى نحو مقابل بتعزيز التباين الكلامي اللغوي وقصديته داخل اللهجة الأدبية نفسها وخارجها على حد سواء .

إن مسألة النثر الروائي القديم (اليوناني واللاتيني) مسألة معقدة جداً . وبدايات النثر الثنائي الصوت والثنائي اللغة الحقيقي هنا لم تكن تستوفي دائماً شروط الرواية بوصفها تشكيلاً تأليفاً وثيمائياً (Thematique) بل لأنها ازدهرت في المقام الأول في أشكال أجناس أخرى : في القصص

الواقعية والأهاجي (١) وبعض أشكال السيرة والسيرة الذاتية (٢) وفي بعض الأجناس البلاغية الخاصة (كما في الدياتريب (٣) — diatribe مثلاً) وفي الأجناس التاريخية وأخيراً في جنس المراسلات (٤) . ففي كل مكان هنا بدايات توزيع أوركستراي نشري روائي حقيقي للمعنى عن طريق التنوع الكلامي . وعلى هذا المستوى النثري الحقيقي الثنائي الصوت بني النصان المختلفان اللذان وصلنا اليهما لرواية « الحمار » (النص المنسوب خطأ إلى لوقيانوس ونص أبولينوس) ورواية بترونيوس .

(١) نعرف جميعاً إنارة هوراس الفكاهية « لأناه » في أهاجيه . وهذا التركيز الفكاهي على « الأناء » في الأهاجي يتضمن دائماً عناصر أسلوبية عن طريق المحاكاة الساخرة للمقاربات المألوفة ووجهات النظر الغريبة والآراء الشائعة . وتعتبر أهاجي مارك فارون أقرب من أهاجي هوراس إلى التوزيع الأوركستراي الروائي للمعنى . كما يمكننا الحكم من المقاطع التي وصلت إلينا على وجود أسلوبية عن طريق المحاكاة الساخرة للكلام العلمي والكلام الأخلاقي الوعظي .

(٢) عناصر التوزيع الأوركستراي بواسطة التنوع الكلامي وبدايات الأسلوب النثري الحقيقي في « تقریظ »سقراط مثلاً . ويمكن القول عامة ان صورة سقراط وخطاباته تحمل عند أفلاطون طابعاً فنياً حقيقياً . إلا أن الأهم منها هي أشكال السيرة الذاتية الهيلينية المتأخرة والمسيحية التي تفرق قصة الاهتداء ذات الطابع الاعترافي بناصر رواية المغامرة ووصف الأخلاق والعادات ، وهي كتب لم تصلنا عنها إلا معلومات متفرقة أما الكتب ذاتها فقد اندثرت (ومنها كتب ديون خريزوستوم ويوستينوس (الشهيد) وكبريانوس وما يسمى سلسلة الحكايات عن كليمنتينوس) . وأخيراً سنجد العناصر نفسها عند بويسيوس .

(٣) ينطوي الدياتريب من بين كل الأشكال البلاغية الهيلينية على أكبر قدر من الامكانات النثرية والروائية : فهو يسمح بوجود بل يقضي بوجود تنوع في طرق الكلام وتصوير اكتسب صفة الدرامية والمحاكاة الساخرة لوجهات النظر الغريبة كما يسمح بالمزج بين الشعر والنثر الخ . راجع علاقة الأشكال البلاغية بالرواية في موضع لاحق من هذا الفصل .

(٤) حسبنا ذكر رسائل شيشرون إلى أتيكوس .

وهكذا تشكلت في تربة العالم القديم (اليوناني واللاتيني) أهم عناصر الرواية الثنائية الصوت والثنائية اللغة التي أثرت تأثيراً هائلاً في أهم أنواع الجنس الروائي في العصور الوسطى وفي عصرنا الحديث : في رواية الاختبار (في فرعها السنكساري (*)) الاعتراف الإشكالي المغامراتي إلى دوستويفسكي فأيامنا هذه) ، وفي رواية الاختبار والصيرورة ولا سيما في فرعها السيري الذاتي ، وفي الرواية الحياتية الهجائية وغيرها ، أي بالضبط في تلك الأنواع من الجنس الروائي التي تُدخل التنوع الكلامي المكتسب صفة حوارية إدخالاً مباشراً في قوامها ، وتحديداً التنوع الكلامي العائد للأجناس الدنيا والتنوع الكلامي الحياتي . إلا أن هذه العناصر المتناثرة في أجناس متعددة لم تنصب في الأدب القديم وتندمج في مجرى الرواية الدافق الواحد ، بل شكلت فقط نماذج متفرقة غير معقدة لهذا الخط الاسلوبي في الرواية (أبوليوس وبترونيوس) .

وتنتهي الروايات المسماة « الروايات السفسطائية » (١) إلى خط اسلوبي مختلف تماماً . اذ تتصف هذه الروايات بأسلوب مركزة ومتماسكة للمادة كلها ، أي بالتماسك الأحادي الصوت الخالص (المونولوجي) للأسلوب (المؤثر أمثلة تجريدية) إلا أن الروايات السفسطائية بالذات هي التي عبرت أكمل تعبير على الأرجح ، تأليفياً وثيمائياً، عن طبيعة الجنس الروائي في الأدب القديم . فهي التي أثرت التأثير الهائل في تطور

(*) السنكسار هو سير القديسين .

(١) راجع : ب . غريفتسوف . نظرية الرواية (موسكو ، ١٩٢٧) وكذلك مقدمة أ . بولديريوف لترجمة رواية أخيل تاقيوس « لوسيب وكليتوفونت (دار نشر « الأدب العالمي » ، موسكو ، ١٩٢٥) ؛ فقد ألقى الضوء في هذه المقالة على موضوع الرواية السفسطائية .

الأنواع الرفيعة للرواية الأوروبية حتى القرن التاسع عشر تقريباً :
في رواية القرون الوسطى وفي الرواية الغرامية المتأنقة في القرنين الخامس
عشر والسادس عشر («أماديس» وعلى الأخص في الرواية الرعوية) ،
وفي رواية الباروكو وأخيراً حتى في رواية المنورين (فولتير على سبيل
المثال) وهي التي حدثت إلى درجة كبيرة تلك التصورات النظرية عن
الجنس الروائي ومستلزماته التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن
عشر (١) .

ان الاسلوب المؤمثلة المجردة التي تتصف بها الرواية السفسطائية
تفسح المجال مع هذا لوجود تنوع معين في الطرق الاسلوبية ، وهو أمر
لا مفر منه مع وجود تنوع في تلك الأجزاء والأجناس المكونة والمستقلة
نسبياً التي تندرج في قوام الرواية بمثل هذه الوفرة : حديث المؤلف ،
حديث الشخص والشهود ، وصف البلد والطبيعة والمدن والمعالم
والاعمال الفنية وهو وصف ينزع إلى الاكتمال وإلى قيمة خاصة معينة ،
وكذلك المحاكمات التي تسعى بدورها إلى استنفاد موضوعاتها العلمية
أو الفلسفية أو الأخلاقية استنفاداً كاملاً ، والأقوال المأثورة والقصص
الدخيلة (الاستطراذية) والكلام البلاغي الذي يعود إلى أشكال بلاغية
مختلفة ، والرسائل والحوار المتطور . صحيح ان درجة الاستقلالية
الأسلوبية لهذه الأجزاء تتفاوت تفاوتاً حاداً ودرجة الاستقلالية المكونة لهذه
الأجزاء واكتمالها جنساً ، لكن الشيء الرئيسي هنا هو أن هذه الأجزاء
كلها ، على ما يبدو ، على درجة واحدة من القصصية ودرجة واحدة من

(١) عبر عن هذه التصورات في أول وأرمن بحث خاص في الرواية ظهر في كتاب إيوي
عام ١٦٧٠ . ولم يظهر بديل واستمرار لهذا الكتاب في مجال قضايا الرواية القديمة إلا في
أعمال رودي أي بعد قرنين (عام ١٨٧٧) .

الاصطلاحية ، ومن مستوى معنوي كلمي واحد ، وتعبّر بقدر واحد وبشكل مباشر عن مقاصد المؤلف .

إلا أن هذه الاصطلاحية ذاتها والتماسك الحدّي (المجرّد) لهذه الأسلبة هما بذاتهما من نوعية خاصة . فنحن لا نقع وراءهما على أي نظام أيديولوجي واحد ، جوهرى وثابت : نظام ديني أو سياسي اجتماعي أو فلسفي الخ. ان الرواية السفسطائية (ككل بلاغية « السفسطة الثانية ») لا ممرّزة أيديولوجيا بشكل مطلق . ان وحدة الاسلوب هنا متروكة وشأنها ، لا تتجذر في شيء ولا توطنها وحدة العالم الايديولوجي الثقافي ؛ وحدة هذا الاسلوب خارجية (تقع بعيداً عن المركز) ، لفظية. ان تجريدية هذه الأسلبة ذاتها وغربتها عما حولها دليل على وجود ذلك البحر من التنوع الكلامي الجوهرى الذي خرجت منه الوحدة الكلامية لهذه المؤلفات ، وخرجت منه دون أن تتجاوزه عن طريق استنفاده في موضوعها (كما في الشعر الحقيقي) . لكننا لا نعرف مع الأسف إلى أي حد كان مقدراً لهذا الاسلوب أن يُدرك على خلفية هذا التنوع الكلامي ، ونحن لا نستبعد إطلاقاً امكانية التناسب الحوارى لبعض لحظاته مع لغات التنوع الكلامي الموجودة آنذاك . فنحن لا نعرف مثلاً ما هي الوظائف التي تؤديها تلك الإشارات الغامضة العديدة جداً والمتنوعة جداً التي تحفل بها هذه الروايات : أهي وظيفة قصصية مباشرة كما في الإشارة الشعرية أم وظيفة أخرى ، نثرية ، أي لعلّ هذه الإشارات هي تشكيلات ثنائية الصوت . هل المحاكمات والأقوال المأثورة هي قصصية مباشرة ، ممثلة المعنى ؟ أولا تكون تحمل في أحيان كثيرة طابعاً ساخرّاً أو طابعاً محاكاتياً ساخرّاً مباشراً ؟ ان موقعها من حيث التأليف يجعلنا

نفترض ذلك في العديد من الحالات . فحيثما تؤدي المحاكاة الطويلة والمجردة وظيفة إعاقية وتقطع مجرى القصة في إحدى لحظاتها وأكثرها توتراً ، نرى أن ورودها غير المناسب هذا يلقي بحد ذاته ظلاً شبيهاً عليها ويحملنا على الاشتباه بوجود أسلوب محاكاة ساخرة (خصوصاً حيثما تتوالى هذه المحاكاة الرصينة المطولة تعاقباً بمناسبة عارضة مقصودة (١).

من الصعب علينا جداً بشكل عام اكتشاف المحاكاة الساخرة ، إن لم تكن فجأة (أي بالتحديد حين تكون نثرية فنية) ، ما لم نعرف خلفيتها الكلامية الغريبة ، ما لم نعرف سياقها الثاني . وفي الأدب العالمي ، على ما نرجح ، الكثير من تلك المؤلفات التي لا يساورنا الآن حتى مجرد الشك في طابعها 'المحاكاة' الساخر . ففي الأدب العالمي على الأرجح القليل القليل من الكلمات المقولة دون قيد أو شرط والوحيدة الصوت بشكل خالص . لكننا ننظر إلى الأدب العالمي من جزيرة ثقافية كلامية وحيدة النغمة ووحيدة الصوت صغيرة ومحدودة جداً في المكان وفي الزمان . فهناك كما سنرى فيما بعد أنماط وأنواع من الكلمة الثنائية الصوت التي تفقد ثنائية صوتها بسهولة كبيرة لدى متلقيها ، والتي لا تفقد تماماً معناها الفني لدى إعادة تنبيرها تنبيراً أحادي الصوت مباشراً (وهذه تندمج مع كتلة كلمات المؤلف المباشرة) .

إن وجود أسلوب محاكاة ساخرة وغيرها من أنواع الكلمة الثنائية الصوت في الرواية السفسطائية أمر لا شك فيه (٢) ، إنما يصعب القول

(١) قارن الشكل الحدي لهذه الطريقة عند ستيرن والذبلبات المختلفة في درجات المحاكاة الساخرة عند جان بول .

(٢) وهكذا ينوه بولدير في المقالة المشار إليها باستخدام أخيل تاتوس لموضوع حلم التنبؤات التقليدي استخدام محاكاة ساخرة . كما يعتبر أن رواية تاتوس تبعد عن النمط التقليدي باتجاه رواية الأخلاق والعادات الهزلية.

ما هو وزنها النوعي فيها . إن تلك الخلفية الكلامية المعنوية للتنوع الكلامي التي كانت هذه الروايات تتردد عليها وترتبط بها حوارياً قد اندثرت إلى درجة كبيرة بالنسبة اليها . ولعل تلك الأسلبة المباشرة والمجردة التي تبدو لنا في هذه الروايات على هذا القدر الكبير من الرتابة والتسطح ، كانت تبدو لهم على خلفية التنوع الكلامي في عصرهم أوفر حيوية وتنوعاً ، لأنها كانت تباشر لعباً ثنائي الصوت مع لحظات هذا التنوع الكلامي وتتجاوب معها حوارياً .

بالرواية السفسطائية يبدأ الخط الاسلوبي الأول (كما نسميه اصطلاحاً) للرواية الأوروبية . وهذا الخط الأول وجد في الرواية السفسطائية تعبيراً مكتملاً ومائناً إلى حد كافٍ محكم ، كما قلنا ، كل التاريخ اللاحق لهذا الخط ، وذلك بخلاف الخط الثاني الذي كان في طور التشكل في أجناس متعددة جداً من أجناس الأدب القديم ولما يتمظهر في نمط روائي مكتمل (وليس بوسعنا أن نعدّ الرواية الأبوليوسية أو البتروزيوسية النمط المكتمل لهذا الخط الثاني) . إن خصيصة الخط الأول (السفسطائي) الأساسية هي أحادية اللغة وأحادية الاساوب (المتناسكتان بدرجة متفاوتة من القوة) ؛ التنوع الكلامي يبقى هنا خارج الرواية ، لكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشبعة للحوارية التي ترتبط بها لغة الرواية وعالمها (الرواية) محاجياً وتقريبياً .

وسنلاحظ في التاريخ اللاحق للرواية الأوروبية نفس هذين الخطين في تطورها الاسلوبي . فالخط الثاني الذي ينتمي إليه أعظم مثلي الجنس الروائي (بمختلف فروعها وبعض أعماله المتفرقة) يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعاً به معناه توزيعاً أوركستريالياً ومتخلياً

في أحيان كثيرة عن كلمة المؤلف المباشرة والخالصة . أما الخط الأول الذي تأثر أكثر من غيره بالرواية السفسطائية فيدع (أساساً) التنوع الكلامي خارج ذاته ، أي خارج لغة الرواية . وهذه اللغة مؤسّسة بخصوصية ، أي مؤسّسة أسلوبية روائية : إلا أنها معدّة كما قلنا لإدراكها على خلفية التنوع الكلامي بالذات ، الذي تترابط حوارياً مع لحظات مختلفة منه . ان الأساليب المؤمّثلة المجردة لمثل هذه الروايات لا تتحدد بالتالي بموضوعها وبعبارة المؤلف المباشرة وحسب (كما في الكلمة الشعرية الخالصة) ، وإنما بالكلمة الغريبة ، بالتنوع الكلامي أيضاً . وهذه الأساليب تتضمن التفاتة (استراق نظر) إلى اللغات الغريبة ، إلى وجهات نظر وآفاق معنوية - موضوعية أخرى . وهذا هو أحد الفروق الجوهرية جداً التي تميز الأساليب الروائية عن الشعرية.

ويتفرّع الخط الأسلوبى الثانى للرواية بدوره مثله مثل الخط الأول إلى مجموعة من التنوعات الأسلوبية الأصيلة المتفردة . وأخيراً يتصالب هذان الخطان ويتداخلان بأشكال متنوعة ، أي ان أساليب المادة تقترب بتوزيعها (المادة) توزيعاً أوركسترياً كلامياً متنوعاً .

والآن بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية (١).

كان الوعي اللغوي الأدبي (وبشكل أوسع الوعي اللغوي الأيديولوجي) لمبدعي هذه الروايات والمستمعين إليها معقداً : فمن جهة كان هذا الوعي مركزاً من الناحية الأيديولوجية الاجتماعية لتكوّنه في تربة طبقية فتوية صلبة وثابتة ، يكاد يكون طائفيّاً من حيث انغلاقه

(١) المكتوبة شعراً .

الاجتماعي الواثق واكتفاؤه بذاته . لكن هذا الوعي لم يكن يملك في الوقت نفسه لغة واحدة ملتزمة عضوياً بالعالم الايديولوجي الثقافي الواحد للاستطورة والموروث والمعتقدات والتقاليد والنظم الايديولوجية . فكان لا مركزاً بعمق من الناحية اللغوية الثقافية ، بل أممياً إلى درجة كبيرة وكان العنصر المكون لهذا الوعي اللغوي الأدبي قبل أي شيء آخر هو الطبيعة بين اللغة والمادة (materiau) من ناحية وبين المادة والواقع المعاصر من ناحية أخرى . لقد عاش هذا الوعي في عالم لغات غريبة وثقافات غريبة . ولقد تكون الوعي اللغوي الأدبي لمبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليها في مجرى عملية معالجة هذه اللغات والثقافات ومماثلتها وإخضاعها لوحدة الافق الطبقي الفثوي ومثله العليا ، وفي مجرى عملية مواجهة ذاته بالتنوع الكلامي للاوساط الشعبية الدنيا المحيط به . كان يتعامل دائماً مع كلمة غريبة وعالم غريب : فالأدب اليوناني واللاتيني القديم ، والأساطير المسيحية الأولى ، والقصص البريتوني السيلتي (ولكن ليس القصص الملحمي الشعبي الوطني الذي بلغ ورواية الفروسية أوج ازدهارهما في تلك الفترة ، وكان ازدهاره (هذا القصص) متوازناً مع ازدهارها إنما مستقلاً عنها ودون أي تأثير فيها) — هذا كله كان المادة المتباينة نوعاً ولغة (اللغة اللاتينية واللغات القومية) التي تجسدت فيها وحدة الوعي الطبقي الفثوي لرواية الفروسية مزيلةً عن هذه المادة غربتها . النقل (الترجمة) والمعالجة وإعادة التفسير والفهم وتغيير مواقع النبرة — أي التوجه المتبادل المتعدد المستويات مع الكلمة الغريبة والقصص الغريب — تلكم هي عملية تشكل الوعي الأدبي الذي أبدع رواية الفروسية . قد لا تكون كل مراحل عملية التوجيه المتبادل هذه مع الكلمة الغريبة من صنع وعي فردي لهذا أو ذاك من مبدعي رواية الفروسية ، إلا أن

هذه العملية جرت في الوعي اللغوي الأدبي للعصر وحكمت إبداع أفراد معينين . فالمادة واللغة لم تكونا معطيتين في وحدة مطلقة (كما بالنسبة إلى مبدعي القصص الملحمي) بل كانتا على قطيعة وتفرّق ، وكان عليهما أن تبحث إحداهما عن الأخرى :

وهذا هو الذي يحدّد أصالة أسلوب رواية الفروسية . فلا وجود في هذه الرواية لذرة من السذاجة اللغوية والكلامية . وهي (إن وجدت فيها عموماً) يجب عزوها إلى الوحدة الفئوية الثابتة التي لم تتفكك بعد . وقد استطاعت هذه الوحدة التغلغل في كل عناصر المادة الغريبة ، واستطاعت إعادة تشكيلها وتنيرها بحيث يبدو لنا عالم هذه الروايات عالماً واحداً من الناحية الملحمية . إن رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية تقع في حقيقة الأمر على تخوم الملحمة والرواية ، لكنها تتخطى ، مع هذا ، هذه التخوم باتجاه الرواية بشكل واضح . فأعرق نماذج هذا الجنس وأكملها كـ « بارتسيفال » وولغرام هي روايات حقيقية بالفعل . فرواية بارتسيفال هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال نسبتها إلى الخط الاسلوبي الأول الخالص للرواية . إن هذه الرواية هي أول رواية ألمانية ذات ثنائية صوتية عميقة وجوهرية استطاعت أن تقرر مطلقة مقاصدها بمراعاة دقيقة وحكيمة للمسافات بالنسبة إلى اللغة ، وبشيئية هذه اللغة المبعّدة قليلاً عن شفهي المؤلف بابتسامة سخرية طفيفة (١) ونسبيتها الرقيقة .

(١) بارتسيفال أول رواية إشكالية ورواية صيرورة . هذا النوع ، بخلاف الرواية التعليمية التربوية الخالصة (البلاغية) الوحيدة الصوت أساساً (كيروبيديا ، « تيليمالك » ، إميل) يتطلب كلمة ثنائية الصوت . والتنوع المتميز على هذا النوع في الجنس الروائي هو الرواية التربوية الفكاهية ذات الميل القوي إلى المحاكاة الساخرة

وكان الوضع مماثلاً ، من حيث اللغة ، بالنسبة إلى الروايات النثرية الأولى . إلا أن عامل الترجمة والتحويل هنا أبرز وأكثر فجاجة . ويمكننا القول رأساً أن النثر الروائي الأوروبي ولد وتكون خلال عملية ترجمة المؤلفات الغريبة ترجمة حرة متصرفة (مغيّرة للشكل). النثر الروائي الفرنسي وحده لم يكن لامل الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة مثل هذه الخطوة في نشوئه ، بل إن العامل الأخطر في نشوء هذا النثر يعود إلى عمادة «تحويل» الشعر الملحمي إلى نثر . أما ولادة النثر الروائي في ألمانيا فذات دلالة واضحة بشكل خاص : ذلك أن الارستقراطية الفرنسية المتألّمة أنشأت هذا النثر عن طريق ترجمة النثر أو الشعر الفرنسي «وتحويرهما». هكذا بدأ النثر الروائي في ألمانيا .

كان الوعي اللغوي لمبدعي الرواية النثرية لا متركزاً ومنسباً بشكل كامل . كان يطوف بحرية بين اللغات بحثاً عن مادته ، وكان ينتزع دون عناء أي مادة مهما كانت من أي لغة (في حدود اللغات التي في متناوله) ويصلها بأغته وعالمه . « ولغته هذه » التي لم تكن قد اتفقت بل كانت في طور التكون لم تكن تبدي للمترجم – الناقل أي مقاومة . وكانت النتيجة قطيعة تامة بين اللغة والمادة ولا مبالاة العديقة الواحدة بالأخرى . ومن هذه الغربة المتبادلة بين اللغة والمادة ولد « الاسلوب » الخاص لهذا النثر :

وفي الحقيقة لا يجوز لنا حتى الكلام عن اسلوب ، وإنما عن مجرد شكل العرض . مايجري هنا بالضبط هو استبدال الاسلوب بالعرض . إن الاسلوب يتعين بعلاقة الكلمة علاقة جوهرية وعلاقة بمادتها وبالتكلم نفسه وبالكلمة الغريبة ؛ إنه يسعى إلى دمج المادة باللغة واللغة

بالمادة دمجاً عضوياً . ان الاسلوب لا يعرض (لا يقول ، لا ينشئ) شيئاً تكون وتشكل كالميا خارج هذا العرض ودون مشاركته ، لا يعرض شيئاً معطى . الاسلوب إما ان ينفذ إلى الموضوع مباشرة وصراحة كما في الشعر ، وإما أن يعكس مقاصده مواربة كما في النثر الفني (فحتى الروائي الناثري نفسه لا يعرض الكلام الغريب ، بل يبنى صورة فنية لهذا الكلام) . وهكذا فرواية الفروسية الشعرية ، وإن كانت هي أيضاً محكومة بالقطعية بين المادة واللغة ، إلا أنها قامت بتجاوز هذه القطعية شيئاً فشيئاً وبوصل المادة باللغة فخلقت نوعاً خاصاً من الاسلوب الروائي الحقيقي (١) . أما النثر الروائي الأول فقد ولد وتكون بوصفة نثر عرض بالضبط ، وقد حدد هذا مصيره لفترة طويلة .

وبطبيعة الحال ليس هذا الواقع المجرد وحده ، أي واقع ترجمة النصوص الغريبة ترجمة حرة ، وليست الأهمية الثقافية لمبدعي هذا النثر وحدها هما اللذان يحددان خصوصية نثر العرض هذا (ذلك أن مبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليهم كانوا على قدر كاف من الأهمية من الناحية الثقافية) ، بل ان المحدد الأول هو أن هذا النثر لم يعد يملك آنذاك قاعدة اجتماعية واحدة وصلبة ، واكتفاء فثوياً واثقاً وهادئاً . وقد لعبت الطباعة ، كما هو معروف ، دوراً ذا أهمية استثنائية في تاريخ رواية الفروسية النثرية بتوسيعها فئات المستمعين وبالممازجة بينها اجتماعياً (١) كما ساعدت على أمر جوهري آخر بالنسبة إلى الجنس

(١) ان عملية ترجمة المادة الغريبة وتمثلها لم تكن تم هنا في الوعي الفردي لمبدعي الرواية ، فهذه العملية ، الطويلة والمتعددة المراحل ، كانت تتم في الوعي اللغوي الأدبي للعصر ؛ فالوعي الفردي لم يبدأ هذه العملية ولم ينجزها بل اتصل بها .
(١) صدرت في اخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر طبعات لكل روايات الفروسية الصادرة آنذاك تقريباً .

الروائي هو تحويل الكلمة إلى مسجلة الإدراك الصامتة . وقد تعمق انعدام التوجه الاجتماعي للرواية الثرية هذا أكثر فأكثر في مراحل تطورها التالية ، وبدأ التشرد الاجتماعي لرواية الفروسية التي نشأت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تشرداً انتهى إلى تحويلها إلى « أدب شعبي » تقرأه الفئات الاجتماعية الدنيا ، إلى أن قام الرومنطيقيون فأعادوه إلى عالم الوعي المؤهل أدبياً .

ولنتوقف قليلاً عند خصوصية هذه الكلمة الثرية الروائية الأولى المقطوعة عن المادة والتي لم تنفذ إليها وحدة الايديولوجيا الاجتماعية ، والمحاطة بالتنوع الكلامي والتنوع اللغوي ، والمحرومة من أي سند ومركز فيهما . هذه الكلمة المتشردة التي لم تتجذر في شيء كان يجب أن تصبح اصطلاحية على نحو خاص ، أي ليس بمعنى تلك الاصطلاحية المعفاة التي للكلمة الشعرية ، بل بتلك الاصطلاحية التي هي نتيجة عدم القدرة على استخدام الكلمة استخداماً فنياً حتى النهاية وفي كل لحظاتها وإعطائها الشكل النهائي .

فسرعان ما يتبين في الكلمة المقطوعة عن المادة وعن الوحدة الايديولوجية العضوية والثابتة كثيرٌ مما هو زائد ، غير ضروري ، مما يتأبى على الإدراك الفني الحقيقي . وهذا الزائد كله الذي في الكلمة يجب تحييده أو تنظيمه بحيث لا يعيق ، يجب اخراج الكلمة من حالة المادة الخام . والاصطلاحية الخاصة تخدم هذا الغرض : فكل ما لا يمكن كشف معناه يأخذ شكلاً كليشويّاً اصطلاحياً ، يُكوى ويسوى ويصقل ويجمّل الخ . كل ما هو محروم من امكانية ادراكه ادراكاً فنياً حقيقياً يجب استبداله بمواضعة اصطلاحية وبتزويقية اصطلاحية.

فماذا تفعل الكلمة المقطوعة عن المادة ، وعن الوحدة الايدولوجية ، بصورتها الصوتية وبالغنى الذي لا ينفذ لأشكالها وفروقها وظلالها وبنيتها النحوية والنبروية المختلفة ، وبتعددية معانيها الشيثية والاجتماعية التي لا تنفذ أيضاً ؟ هذا كله لا تحتاجه كلمة العرض ، لأن هذا كله لا يمكن أن يلتحم عضوياً بالمادة ولا يمكن أن يُخترق بالمقاصد . ولهذا السبب يخضع هذا كله إلى تنسيق خارجي اصطلاحي : الصورة الصوتية تسعى إلى الرخامة الفارغة ، والبنية النحوية والنبروية إلى السهولة والدلاقة الفارغة أو إلى التعقيد والتنسيق الفارغ هو الآخر ، إلى التزيينية الخارجية ، والتعددية الدلالية إلى أحادية دلالية فارغة . قد يكثر نثر العرض بطبيعة الحال من تجميل نفسه بمجازات شعرية ، لكنها تكون هنا غير ذات قيمة شعرية حقيقية .

وهكذا يبدو نثر العرض هنا وكأنه يقونن ويكرس القطيعة التامة بين اللغة والمادة ويجد لها شكل تجاوز اسلوبي وهو شكل اصطلاحي ووهمي . ويصبح الآن بإمكانه (أي هذا النثر) ان يتناول أي مادة من أي مصدر . فاللغة بالنسبة بالنسبة إليه عنصر محايد ، لكنه لطيف ومزوّق مع هذا ، يمكنه من التركيز على جاذبية المادة ذاتها ، على أهميتها الخارجية ، على توترها ، على قسرتها على إثارة العاطفة.

في هذا الاتجاه استمر تطور نثر العرض في رواية القروسية حتى بلغ ذروته في «أماديس» (١) ثم في الرواية الرعوية . إلا أن نثر العرض هذا اغتنى خلال تطوره بلمحظات جوهرية جديدة مكنته من الاقتراب من الاسلوب الروائي الحقيقي ومن تحديد الخط الاسلوبي الأساسي الأول

(١) أصبحت « أماديس » ، وقد انفصلت عن قربتها الاسبانية ، رواية عالمية تماماً.

لتطور الرواية الأوروبية . ومع هذا فالتوحيد العضوي التام للغة والمادة واختراق أحدهما للآخر على أرضية الرواية لن يتم هنا ، بل في الخط الثاني ، في الأسلوب الذي يعكس مقاصده مواربة ويوزعها توزيعاً أوركسترالياً ، أي في الطريق الذي أصبح الطريق الأساسي والأكثر خصباً في تاريخ الرواية الأوروبية .

كما نشأت خلال عملية تطور نشر العرض الروائي مقولة تقويمية خاصة هي « أدبية اللغة » أو إذا أردنا عبارة أقرب إلى روح معناها الأول هي « نبل اللغة » . وهذه ليست مقولة اسلوبية بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهي لا تستوجب أي متطلبات جنسية جوهرية فنية معينة . لكنها ليست ، في الوقت نفسه ، مجرد مقولة لغوية لتمييز اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية اجتماعية محددة . ان مقولة أدبية أو نبل اللغة تقع على تخوم المتطلبات الاسلوبية والتقويم الاسلوبي من جهة والتقرير اللساني والقياس اللساني من جهة أخرى (أي تقرير انتماء شكل ما إلى لهجة معينة ومدى صحة هذا الشكل لغوياً)

ومن مقومات هذه المقولة الشعبية وسهولة التناول والإدراك أي التكيف مع الخلفية الزكانية ، كما يستطيع ما يقال الاستقرار على هذه الخلفية دون أن يشيع الحوارية فيها ودون أن يثير فيها أصواتاً حوارية حادة مختلفة ؛ إنها ملاسة الأسلوب وتمليسه .

وكانت مقولة « اللغة الأدبية » العامة هذه ، الخارجة عن أي جنس (التي لا تخصّ جنساً معيناً) فيما بدا ، تمتلئ في اللغات القومية المختلفة والعصور المختلفة بمضمون مشخص مختلف ، وتأخذ في تاريخ الأدب كما في تاريخ اللغة الأدبية قيمة مختلفة . إلا أن منطقة فعل هذه

المقولة كانت دائماً اللغة المحكية للفئة المثقفة أدبياً (وفي حالتنا هذه كل المنتمين إلى « فئة النبلاء ») واللغة المكتوبة لأجناسها الحياتية ونصف الأدبية (الرسائل ، المذكرات الخ) ، ولغة الأجناس الايديولوجية الاجتماعية (الخطب على اختلافها ، المحاكمات الفكرية ، الوصف ، المقالات الخ) ، وأخيراً الأجناس الثرية الفنية ولاسيما الرواية . وبعبارة أخرى طمحت هذه المقولة إلى ضبط ذلك المجال من مجالات اللغة الأدبية والحياتية (بمعنى اللهجوية) الذي عجزت الأجناس المضبوطة القائمة فعلاً بمتطلباتها المحددة والمتباينة عن لفتها عن ضبطه . ليس لمقولة « الأدبية العامة » ماتفعله في مجال الشعر الغنائي والملحمي أو مجال المأساة بطبيعة الحال . إنها تسعى فقط إلى ضبط التنوع الكلامي الكتابي المحكي الذي يلتفت تياره حول كل الأجناس الشعرية المضبوطة والثابتة التي لا يمكن تطبيق مقتضياتها وأصولها على اللغة المحكية ولا على لغة الكتابة الحياتية (١) . إنها ترمي فقط إلى تنظيم هذا التنوع الكلامي وإلى تكريس نوع من الأسلوب اللغوي له :

ونكرر القول ان المضمون المشخص لمقولة الأدبية الخارجة عن الجنس يمكنه أن يكون للغة بياهي كذلك مختلفاً اختلافاً عميقاً ، وأن يكون على درجات متفاوتة من التعيين والتشخيصية ، كما يمكنه أن يستند إلى مقاصد ايديولوجية ثقافية مختلفة ، وان يعلل سبب وجوده بقيم واهتمامات مختلفة : الحفاظ على الانغلاق الاجتماعي للجماعة ذات امتيازات (« لغة مجتمع النبلاء ») الحفاظ على المصالح القومية المحلية ،

(١) ان منطقة فعل مقولة « اللغة الأدبية » قد تنقلص في بعض العصور وذلك عندما ينشئ جنس نصف أدبي أو اخر قاعدة (ستة) ثابتة و متميزة (جنس المراسلات على سبيل المثال) .

وعلى سبيل المثال ترسيخ سيادة اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية، حماية مصالح المركزية السياسية الثقافية كما في فرنسا في القرن السابع عشر مثلاً. ثم إنه من الممكن أن يكون لهذه المقولة محققون مشخصون مختلفون : فقد تباشر هذا الدور القواعد الصرفية والنحوية الأكاديمية، والمدرسة والصالونات والاتجاهات الأدبية، وبعض الأجناس الأدبية. وقد تسمى هذه المقولة بعد ذلك إلى حدّها اللغوي الأقصى أي إلى الصحة (السلامة) اللغوية. وفي هذه النقطة نراها تبلغ أقصى حدّها من الشمولية، لكنها تكاد تفقد بالمقابل أي صبغة أو تحديد أيديولوجي (وفي هذه الحالة تحتج بأن « هذا هو روح اللغة » وأن « هذا - بالفرنسية »)، لكنها تستطيع، على العكس، السعي إلى حدّها الأسلوبى الأقصى : وفي هذه الحالة يتشخص مضمونها حتى من الناحية الأيديولوجية ويكتسب تحديداً موضوعياً معنوياً وتعبيراً معيناً، وتأخذ متطلباتها تصف المتكلم أو الكاتب بشكل واضح محدد (وفي هذه الحالة تحتج « بأنه هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب كل إنسان كريم أو كل إنسان رقيق ومحساس ومرهف الخ). وفي الحالة الأخيرة هذه لا يمكن لهذه « الأدبية » الضابطة للأجناس الحياتية والمعيشية (الحديث ، الرسائل ، المذكرات) إلا أن تؤثر تأثيراً قد يكون عميقاً جداً أحياناً في التفكير الحياتي وحتى في أسلوب الحياة ذاته فتخلق ما يسمى « أناس الأدب » و « التصرفات الأدبية ». وأخيراً يمكن للفاعلية والجوهرية التاريخية لهذه المقولة أن تكون متفاوتة جداً في تاريخ الأدب وفي تاريخ اللغة الأدبية : يمكن أن تكون عظيمة جداً كما في فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما يمكنها أن تكون ضئيلة ؛ وهكذا ففي عصور معينة يحتاج التنوع الكلامي (وحتى اللهجوي) أرفع الأجناس الشعرية . وهذا كله ، أي درجات

الفاعلية التاريخية وطابعها ، يتوقف بطبيعة الحال على مضمون هذه المقولة ، على قوة وثبات المرجع الثقافي والسياسي الذي تستند إليه .

إننا لا نتعرض هنا لمقولة « الأدبية العامة للغة » البالغة الأهمية هذه إلاّ بشكل عارض . فما يهمنا هنا ليس أهميتها في الأدب عامة ولا في تاريخ اللغة الأدبية ، بل أهميتها في تاريخ الأسلوب الروائي فقط . وهذه الأهمية هائلة هنا. فهي مباشرة في روايات الخط الأسلوبي الأول وغير مباشرة في روايات الخط الثاني .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامي للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه اسلوبياً . وهذا ما يحدّد إلى حد كبير علاقتها بالتنوع الكلامي . أما روايات الخط الأسلوبي الثاني فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبّلة إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعاً أوركسترياً ، وأناس هذه اللغة أي الأناش الأدبيين بتفكيرهم الأدبي وتصرفاتهم الأدبية إلى أبطالها الجوهريين .

ويستحيل فهم الماهية الأسلوبية للخط الأول للرواية دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية . إن الكلمة في الرواية تُبنى في تفاعل مستمر مع كلمة الحياة . ورواية الفروسية النثرية تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي « الوضيع » ، العامي في كل مجالات الحياة وتطرح بالمقابل كلمتها المؤمّثلة الخاصة ، كلمتها « المنبّلة » . الكلمة العامة ، غير الأدبية مشبعة بمقاصد وضبعة وتعبيرية فجّة ، وموجهة توجيهها عدالياً ، محاطة بتداعيات معيشية مبتذلة وتفوح منها روائح سياقات خاصة . أما رواية الفروسية فتقابلها بكلمتها المرتبطة بتداعيات

رفيعة ونبيلة فقط ، والمفعلة بترجيحات السياقات الرفيعة (التاريخية ، الأدبية ، العلمية) . وبخلاف الكلمة الشعرية يمكن لمثل هذه الكلمة المنبّلة أن تنوب في هذه الحالة مناب الكلمة العامة في الأحاديث والرسائل والأجناس المعيشية الأخرى كما ينوب التلميح مناب العبارة اللفظة ، لأنها ترمي إلى التوجه في نفس الدائرة التي تتوجه فيها الكلمة الحياتية .

وهكذا تصبح رواية الفروسية الحامل لمقولة « الأدبية الخارجة عن الجنس » للغة . فهي تنطّح لإعطاء اللغة الحياتية معاييرها وإلى تعليمنا حسن الأسلوب والتأدب : كيف ندير حديثاً في مجتمع ، وكيف نكتب رسالة الخ . وكان تأثير « أماديس » ذا قوة استثنائية في هذا المجال . فقد وُضعت كتب مثل « كنوز أماديس » و « كتب المجاملات » جُمعت فيها نماذج من الأحاديث والرسائل والخطب وما إلى ذلك ، وكلها مستمدة من الرواية المذكورة . وقد أصابت هذه الكتب انتشاراً هائلاً وأثرت تأثيراً ضخماً على امتداد القرن السابع عشر كله . ان رواية الفروسية توفر الكلمة المناسبة لكل المواقف والمناسبات المحتملة في الحياة ، وهي في هذا كله تطرح نفسها نقبضاً للكلمة العامة بمقارباتها الفعجة .

ويقدم لنا سرفنتس تصويراً فنياً عبقرياً للقساء الكلمة التي تبحث فيها رواية الفروسية النبيل بالكلمة العامة في كل المواقف الجوهرية بالنسبة إلى الرواية كما بالنسبة إلى الحياة . فالتوجه المحاجي الداخلي للكلمة المنبّلة بالنسبة للتنوع الكلامي يتبدى في « دون كيخوت » في حوارات روائية مع سبانتشو وغيره من ممثلي واقع الحياة في تنوع أنماط كلامه وفجأته كما يتبدى في حركة موضوع الرواية . ان الحوارية الداخلية

المحتملة الكامنة في الكلمة المنبّلة تُفعل هنا وتظهر خارجياً في الحوارات وفي حركة موضوع الرواية ، لكنها كأى حوارية حقيقية لا تستنفد ذاتها فيها نهائياً ولا تكتمل نهائياً .

مثل هذه العلاقة بالتنوع الكلامي الخارج عن الأدب ليست واردة إطلاقاً بالنسبة إلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق بطبيعة الحال . فالكلمة الشعرية بما هي كذلك غير معقولة وغير ممكنة في المواقف الحياتية وفي الأجناس المعيشية ، فهي لا تستطيع أن تطرح نفسها مباشرة نقيضاً للتنوع الكلامي اذ ليس بينهما أرضية متقاربة مشتركة . قد تستطيع هذه الكلمة التأثير في الأجناس المعيشية وحتى في اللغة المحكية إنما تأثيرها هذا لن يكون إلاّ تأثيراً غير مباشر .

ولكي تحقق رواية الفروسية النثرية مهمتها في تنظيم اللغة الحياتية اسلوبياً كان عليها بطبيعة الحال أن تستوعب في بنائها كل تنوع الأجناس المعيشية والايديولوجية الخارجة عن نطاق الأدب . فكانت هذه الرواية كالرواية السفسطائية موسوعة شبه كاملة لأجناس عصرها . فمن حيث البنية كانت كل الأجناس اللخيلة على درجة معينة من الاكتمال والاستقلال الذاتي ، ولهذا كان بالإمكان نزعها بسهولة من سياق الرواية وإيرادها مستقلة كنماذج . وكان اسلوب الرواية يتغير بطبيعة الحال إلى حدّ ما تبعاً لطابع الجنس اللخيل (مع بقائه ملبياً للحد الأدنى من متطلبات الجنس الروائي) ، لكنه كان يظل رتيباً في كل ما هو جوهري ؛ فلا مجال هنا للكلام عن لغات الأجناس بالمعنى الدقيق للكلمة ، إذ لم تكن تمتد عبر الأجناس اللخيلة على تنوعها إلا لغة واحدة منبّلة رتيبة : ان وحدة هذه اللغة المنبّلة أو على الأدق رتابتها ليست مكثفية بذاتها ؛ إنها محاجية ومجرّدة . فهي تقوم في أساسها على وضعة (Pose) نبيلة

أمانة مع نفسها في كل شيء بالنسبة إلى الواقع الوضع . لكن رحلة هذه
الوضعة النبيلة وأمانتها مع نفسها تنهضان على حساب التجريد المحاجي ،
ولهذا فهما ساكتتان ، جامدتان وميتتان . ففي ظلّ انعدام التوجه
الاجتماعي والأرضية الايديولوجية لهذه الروايات لا يمكن لوحدها (هذه
الروايات) وتماسكها إلا أن يكونا كذلك . ان الافق المادي والتعبيري
لهذه الكلمة الروائية ليس أفقَ الانسانِ الحي المتحركِ المتغيرِ والمنطاق في
لا نهاية الواقع ، بل كأنه أفق مقيد لانسان يسعى إلى الاحتفاظ بالوضعة
الجامدة نفسها ، وإن تحرك فلا يتحرك كي يرى ، بلى على العكس كي
يدير ظهره ، كي يتشاغل ، كي لا يلاحظ . إنه ليس أفقاً زائفاً بأشياء
حقيقية ، بل بترجيحات كلامية من أشياء وصور أدبية موضوعة على نحو
محاجم في مواجهة التنوع الكلامي الفج للعالم الواقعي ومفرغة بعناية
(ولكن على نحو مقصود محاجياً ولهذا فهو محسوس) من أي تداعيات
معيشية فجّة محتملة .

ويستخدم ممثلو الخط الاسلوبي الثاني في الرواية (رابليه ، فيشرت ،
سرفنتس وغيرهم) طريقة التجريد هذه استخداماً محاكياتياً سائراً إذ
يوردون في مجال التشابه ويطوّرون جملة تداعيات فجّة مقصودة تهبط
بالمشبه إلى خضم اليومي الوضع اللاشعري ، وبهذا يدمرون المستوى
الأدبي الرفيع الذي تم بلوغه عن طريق التجريد المحاجي . فالتنوع
الكلامي هنا يثار لإزاحته إزاحة مجردة (كما في كلام سانتشوبنسا) (١).

(١) يتصف الأدب الألماني بميل خاص إلى هذه الطريقة في الهبوط بالكلمات الرفيعة عن
طريق إيراد جملة من التشابه والتداعيات الوضيعة والتوسع فيها . وقد حكمت هذه الطريقة
التي أدخلها وولفون فون ايشينج إلى الأدب الألماني في القرن الخامس عشر أسلوب الوعاظ
الشعبيين في القرن الخامس عشر مثل هيلرفون كيزسبرغ ، كما نراها عند فيشارت في
القرن السادس عشر ، وفي عظات ابراهام أسانتا كلار في القرن السابع عشر ، وفي روايات
هيل وجان بول في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

إن اللغة المتبلة لرواية الفروسية بتجريدتها المحاجية تصبح بالنسبة للخط الاسلوبي الثاني مجرد واحد من المشاركين في الحوار بين اللغات ، تصبح صورة نثرية للغة ، صورة كانت الأعقد والأكمل عند سرفنتس ، صورة قادرة على إبداء مقاومة حوارية داخلية لمقاصد المؤلف الجديدة ، صورة ذات ثنائية صوتية انفعالية .

ومع بداية القرن السابع عشر أخذ الخط الاسلوبي الروائي الأول يتغير قليلاً ، إذ أخذت القوى التاريخية الفعلية تستخدم أمثلة الاسلوب الروائي المجردة ومحاجيته المجردة لتحقيق مهام محاجية وتقريبية أكثر تشخيصية . وأخذ التوجه الاجتماعي والسياسي الواضح لرواية الباروكو يحل محل انعدام التوجه الاجتماعي لرومنطيقية الفروسية المجردة .

وكانت الرواية الرعوية قد أحسّت إحساساً مختلفاً جوهرياً بمادتها ووجهت أساليبها وجهة أخرى . والمسألة هنا ليست مجرد تعامل إبداعي أكثر حرية مع المادة (١) ، بل في تغير وظائفها ذاتها . ويمكننا القول على نحو تقريبي ما يلي : لم يعودوا يهربون من واقعهم المعاصر إلى المادة الغريبة ، بل صاروا يلبسونها هذا الواقع ويصورون أنفسهم فيها . فقد أخذت العلاقة الرومنطيقية بالمادة تخلي مكانها لعلاقة أخرى تماماً هي العلاقة الباروكوية . فقد وُجدت صيغة جديدة للعلاقة بالمادة وطريقة جديدة لاستخدامها الفني سُمّحتُدها وبشكل تقريبي مرة أخرى على أنها

١ وترتبط بهذا الأمر الانجازات التأليفية الجهرية التي للرواية الرعوية بالمقارنة مع رواية الفروسية : المزيد من تركيز الفعل ، المزيد من اكتمال الكل ، تطور المنظر الطبيعي المؤسلب . وتنبني الإشارة أيضاً إلى إدخال الأساطير (الكلاسيكية) وإلى إدخال الشعر في النثر .

لباس الواقع المحيط مادة غريبة ، على أنها نوع خاص من الحفلة التنكرية الباعثة للبطولة (héroisant) (١) . ان الاحساس الذاتي بالعصر يصبح قوياً ورفيعاً ويأخذ في استخدام مادة غريبة متنوعة للتعبير عن ذاته ولتصوير ذاته . هذا الإحساس بالحديد بالمادة وهذه الطريقة الجديدة في استخدامها كانا في بداياتهما في الرواية الرعوية : فقد كان مجال فعلهما ضيقاً أكثر من اللازم ولم تكن قوى العصر التاريخية قد تركزت بعد . ولهذا غلبت لحظة التعبير الغنائي الحميم عن الذات في هذه الروايات الصغيرة (٢) .

ولم تتطور هذه الطريقة الجديدة في استخدام المادة وتتوسع وتحقق تماماً إلا في رواية الباروكو البطولية التاريخية . فقد أخذ العصر يندفع بنهم للبحث عن مادة بطولية متوترة في كل الأزمان والبلدان والثقافات ؛ وأخذ الاحساس العنيف بالذات يشعر بأنه قادر على أن يتجسد تجسداً عضوياً في أي مادة متوترة توتراً بطولياً من أي عالم ايدولوجي ثقافي أتت . كانت أي غرابة أمراً مرغوباً فيه . وكانت المادة الشرقية لا تقل انتشاراً وذبوعاً عن مثيلتها اليونانية اللاتينية والوسيطة . أن تجد ذاتك وتحققها في مادة غريبة وتضفي على ذاتك وصراعاك صفة البطولة بواسطة مادة غريبة — ذلكم كان باثوس رواية الباروكو . كان الإحساس الباروكوي بالعالم باستقطابيته المتناقضة وبالتوتر المفرط لوحده المتناقضة يلغي ، إذ ينفذ إلى المادة التاريخية ، أي سمة من سمات الاستقلال

(١) بما له دلالة انتشار « حوار الموتى » وهو شكل يمكن من التحدث في المواضيع التي هم صاحبها (مواضيع العصر والساعة) مع الحكماء والعلماء والابطال من مختلف البلدان ومن مختلف العصور .

(٢) روايات الحجرة كما وردت في الأصل عند بختين (المترجم) .

الذاتي الداخلي للعالم الثقافي الغريب الذي أوجد هذه المادة وأي مقاومة داخلية لهذا العالم ويحوّلها إلى غلاف خارجي مؤسّس لمضمونه هو (١).

إن القيمة التاريخية لرواية الباروك ذات أهمية استثنائية ، إذ إن كل أنواع الرواية الجديدة تقريباً ترجع بنشوتها إلى لحظات مختلفة من رواية الباروك . فقد استطاعت هذه ، لكونها وريثة كل التطور السابق للرواية ولاستخدامها الواسع لكل هذا الإرث (الرواية السفسطائية ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، أن توحد في ذاتها كل اللحظات التي أضحت في مجرى التطور اللاحق تظهر متفرقة بوصفها أنواعاً مستقلة بذاتها : اللحظة الإشكالية ، لحظة المغامرة ، اللحظة التاريخية ، اللحظة السيكلوجية ، اللحظة الاجتماعية . وأضحت الرواية الباروكية بالنسبة إلى العهود التالية موسوعة مواد (موضوعات روائية ، موضوعات أحداث ومواقف) . فمعظم موضوعات الرواية الجديدة التي نعتز لدى دراستها دراسة مقارنة على منشأ قديم أو شرعي لها إنما وفدت إليها بواسطة رواية الباروك ؛ وكل البحوث في علم الأنساب تقريباً تؤدي بنا إلى هذه الرواية ومنها إلى مصادرها الوسيطة والقديمة (ومن ثم إلى الشرق)

أطلق على رواية الباروك بحق اسم « رواية الاختبار » ، وهي في هذا تكمل الرواية السفسطائية التي كانت هي أيضاً رواية اختبار (اختبار إخلاص وعفة العاشقين المفرقين) . إلا أن هذا الاختبار لبطولة البطل وإخلاصه ونصاعته المتكاملة للجوانب يوحد هنا ، في رواية الباروك ، مادة الرواية الهائلة والبالغة التنوع توحيداً أكثر عضوية . فكل شيء هنا محك ، وسيلة اختبار لكل جوانب ونخصال البطل التي يقتضيها

(١) إعادة إلباس (بالمعنى الحرفي) لمعاصرين مشخصين في « استريي » .

المثل الأعلى الباروكوي للبطولة . ان فكرة الاختبار هي التي تنظم المادة
تنظيماً عميقاً ورأسخاً .

ولابد لنا من الوقوف وقفة خاصة عند فكرة الاختبار وغيرها
من الأفكار المنظمة للجنس الروائي .

لعل فكرة اختبار البطل وكلمته هي الفكرة الأساسية الأولى المنظمة
للمرواية والمشكلة لاختلافها الجذري عن الملحمة : ذلك ان البطل الملحمي
يقف منذ البداية خارج دائرة أي اختبار . ان مناخ الشك في بطولة البطل
في العالم الملحمي أمر غير وارد .

ان فكرة الاختبار تمكن من تنظيم المادة الروائية المتنوعة تنظيماً
عميقاً وجوهرياً حول البطل . لكن مضمون فكرة الاختبار نفسه يمكن
أن يتغير جوهرياً في العهود المختلفة ولدى المجموعات الاجتماعية
المختلفة . ففي الرواية السفسطائية كانت هذه الفكرة التي نشأت على أرض
اللدامة (Casuistique) البلاغية للسفسطائية الثانية ذات طابع شكلي
وخارجي فج (إذا كانت تخلو تماماً من اللحظة السيكولوجية والأخلاقية)
وكانت هذه الفكرة مختلفة في الأساطير المسيحية المبكرة وفي سير
القديسين والاعترافات ذات طابع السيرة الذاتية اذا كانت تقترن هنا
عادة بفكرة الأزمة والاهتداء وهي الأشكال الجينية لرواية الاختبار في
شكلها المغامراتي الاعترافي . ان فكرة الشهادة المسيحية (الاختبار
بالعذاب والموت) من جهة وفكرة التجربة (الاختبار بالإغواء) من
جهة أخرى تعطيان فكرة الاختبار المنظمة للمادة في الأدب المسيحي
المبكر الضخم ثم في أدب سير القديسين في القرون الوسطى .

نوعياً خاصاً (١) . وهناك نوع آخر من فكرة الاختبار هذه تنظم مادة رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية ، وهو نوع يجمع في آن بين خصائص الاختبار في الرواية اليونانية (اختبار الإخلاص في الحب واختبار الشجاعة) وخصائص الاسطورة المسيحية (الاختبار بالألم وبالإغراء) . وهذه الفكرة ذاتها تنظم ، وقد فقدت من قوتها وسعتها ، رواية الفروسية النثرية ، لكنها تنظمها بوهن وخارجياً دون أن تنفذ إلى عمق المادة . وأخيراً تُحكم هذه الفكرة بقوة تأليفية استثنائية توحيد المادة الضخمة والبالغة التنوع في رواية الباروكو .

وظلت فكرة الاختبار تحتفظ بأهميتها التنظيمية الرئيسية في التطور اللاحق للرواية وتمتلىء تبعاً للعصر بمضمون أيديولوجي مختلف ، إلا أن روايتها بالتقليد ظلت قائمة وإن كانت بعض خطوطها ، هذا التقليد (القديم ، سير القديسين ، الباروكوي) تغلب تارة وبعضها الآخر تارة أخرى . وهناك نوع خاص من فكرة الاختبار حظي بانتشار مفرط في رواية القرن التاسع عشر هو اختبار البطل لرسالته ، لعبقريته ، لنخبويته . وإلى هذا النوع يرجع في المقام الأول النوع الرومنطيقي من النخبوية واختبارها بالحياة . ويمثل محدثو النعمة (Parvenus) النابولونيون في الرواية الفرنسية (أبطال ستيندال ، أبطال بلزاك) نوعاً خاصاً من النخبوية . وتتحول فكرة النخبوية عند زولا إلى فكرة الصلاحية الحياتية والعافية البيولوجية وقدرة الانسان على التكيف . فالمادة منظمّة في رواياته بوصفها اختباراً لكفاءة البطل البيولوجية (ذات النتيجة السالبة) .

(١) وهكذا تنظم فكرة الاختبار بتماسك ورسالة فادرتين « سيرة الكمي » الشعرية الفرنسية القديمة المعروفة . قارن ذلك على سبيل المثال بسيرة فيودوسي بيتشيرسكي عندنا .

وهناك نوع آخر هو اختبار العبقرية (وهذا كثيراً ما يقترن باختبار مواز له هو مدى صلاحية الفنان حياتياً) . وقد كانت الأشكال المختلفة الأخرى لفكرة الاختبار في القرن التاسع عشر كفكرة اختبار الشخصية القوية التي تضع نفسها لأسباب أو أخرى خاصة بها في مواجهة المجموع مع ادعائها الاكتفاء بذاتها والاندكفاء على نفسها في وحدة متكبرة ، أو التنطع لدور القائد أو اختبار المصلح الأخلاقي أو الداعية للأخلاق أو اختبار نصير الليتشيوية أو اختبار المرأة المتحررة الخ - هذه الأشكال كلها هي أفكار تنظيمية للرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومطلع العشرين حظيت بانتشار واسع جداً (١) . وتعتبر رواية اختبار المثقف الروسية ، اختبار صلاحية وقيمه الاجتماعية (موضوع « الانسان الزائد ») التي تنقسم بدورها إلى مجموعة أنواع (من بوشكين حتى اختبار المثقف في الثورة) نوعاً خاصاً من رواية الاختبار .

ولفكرة الاختبار قيمة هائلة حتى في رواية المغامرات الخالصة . ويتجلى خصب هذه الفكرة خارجياً في أنها تمكن من القرن قرناً عضوياً في الرواية بين عنصر المغامرة العنيف والمتنوع والإشكالية العميقة والسيكولوجيا المعقدة . فكل شيء هنا يتوقف على عمق مضمون فكرة الاختبار المنظمة للرواية الايديولوجي وملاءمته التاريخية الاجتماعية وتقدميته . وتبعاً لهذه الصفات يمكن للرواية أن تبلغ بامكاناتها الجنسية كلها الحد الأقصى من الأمتلاء والسعة والعمق . ان رواية المغامرات الخالصة كثيراً ما تقلص امكانيات الجنس الروائي حتى حدودها الدنيا .

(١) ان قيمة مثل هذه الاختبارات التي يتعرض لها مثلو كل الأفكار والاتجاهات الرائجة عظيمة جداً في الانتاج الروائي الغزير للروائيين الثانويين .

لكن الحدث المجرد وحده والمغامرة المجردة وحدها لا يمكنهما أن يكونا بذاتهما القوة المنظمة للرواية أبداً . بالعكس إننا سنكتشف دائماً في أي موضوع حدث وفي أي مغامرة آثار فكرة نظمتها من قبل ، وأوجدت جديداً لهذا الموضوع وأحيته كما تفعل النفس ، لكنها فقدت الآن قوتها الأيديولوجية ولم تعد تخفق فيه إلا قليلاً . ان موضوع المغامرة تنظمه في أغلب الأحيان فكرة اختبار البطل وهي على وشك الهمود . لكن هذا ليس دائماً .

إن لرواية المغامرات الأوروبية الجديدة مصطلحين مختلفين جوهرياً. أحدهما يعود إلى رواية الاختبار الباروكية الرفيعة (وهو النوع السائد من أنواع رواية المغامرات) ، وثانيهما يعود إلى « جيل بلاس » ومنه إلى « لاساريليو » أي انه مرتبط « برواية النصب » . هذان النوعان نجدهما حتى في الأدب القديم ممثلين بالرواية السفسطائية من جهة وبيترونيوس من جهة أخرى . النوع الأول الأساسي من رواية المغامرات ينظمه ، كما ينظم رواية الباروك أيضاً ، شكل أو آخر من فكرة الاختبار الهامدة أيديولوجيا والمحتفظة بالقشرة الخارجية فقط . ومع هذا فرواية هذا النوع أعتمد وأغنى ولا تقطع صلتها نهائياً بقدر أو آخر من الإشكالية والسيكولوجية : فنحن نشعر فيه دائماً بدم رواية الباروك وأماديس ورواية الفروسية ومن ثم الملحمية والاسطورة المسيحية والرواية اليونانية (١) . تلكم هي رواية المغامرات الانكليزية والأميركية (ديفو ، لويس ، ردكليف ، أو ولبول ، كوبر ، لندن وغيرهم) ، وتلكم هي الأنواع

(١) إلا ان هذه السمة نادراً ما تكون مزية له ، اذ ان المادة الإشكالية والسيكولوجية تستبدل في معظم الأحيان ؛ اما النوع الثاني فأوضح وأبقى.

الرئيسية لرواية المغامرات والبولفار الفرنسية ، وكثيراً ما نلاحظ مزجاً لكلا النوعين ، لكن النوع الأول (رواية الاختبار) يكون دائماً في هذه الحالات البداية المنظمة لكل بوصفه النوع الأقوى ، المسيطر ، ذلك ان الحميرة الباروكية لرواية المغامرات قوية جداً : وباستطاعتنا أن نقع حتى في بناء رواية البولفار في أرواً أنواعها على لحظات تعود بنا من خلال رواية الباروكو وأماديس إلى أشكال السيرة والسيرة الذاتية المسيحيين المبكرتين وإلى أشكال اسطورة العالم الروماني الهيلاني : فرواية كرواية بونسون دي تيراييل السيئة السمعة « روكامبول » تزخر بترجيحات قديمة جداً ، ونلهس في أساس بنائها أشكال رواية الاختبار الهيلينية الرومانية المقرونة بالأزمة والارتداد(أبوليوس والأساطير المسيحية المبكرة عن ارتداد (اهتداء) الخاطيء) . ونقع فيها على لحظات ترجعنا من خلال رواية الباروكو إلى أماديس ، ومن ثم إلى رواية الفروسية الشعرية. كما نجد في بنائها في الوقت نفسه لحظات من النوع الثاني (لاساريليو وجبل بلاس) . لكن روح الباروكو هي المسيطرة فيها بطبيعة الحال .

والآن بضع كلمات في دوستوفسكي . ان رواياته روايات اختبار واضحة غاية الوضوح . وستوقف قليلاً عند التقاليد التاريخية التي ترتت أثرها في هذه الروايات دون أن نتطرق إلى جوهر مضنون فكرة الاختبار الأصيلة القائمة في أساس بنائها . فقد كان دوستوفسكي مرتبطاً برواية الباروكو بخطوط أربعة : من خلال « رواية الإثارة » (١) الانكليزية (لويس ، ردكليف ، أولبول وغيرهم) ومن خلال رواية الأحياء القلرة ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية (لاسيو) ، ومن خلال رواية

(١) المباراة ل ف . دييلوس .

الاختبار البلازكية ، وأخيراً من خلال الرومنطيقية الألمانية (وعلى الأخص من خلال هوفمان) . لكن دوستويفسكي كان مرتبطاً إلى ذلك ارتباطاً مباشراً بأدب سير القديسين وبلاسطورة المسيحية في أرضيتها الأرثوذكسية وبفكرتها الخاصة عن الاختبار . وهذا كله حدد الربط العضوي بين المغامرة والاعتراف والإشكالية وسير القديسين والأزمات والارتداد في رواياته ، أي تلك العقدة من اللحظات التي ميّزت رواية الاختبار الرومانية الهيلينية (بقدر ما نستطيع الحكم على ذلك من خلال أبوليوس ومن المملومات التي وصلتنا عن بعض السير الذاتية ، ومن الأساطير المسيحية المبكرة عن حياة القديسين) .

ولدراسة رواية الباروكو التي استوعبت المادة الهائلة للتطور السابق لهذا الجنس أهمية استثنائية لفهم أنواع العصر الحديث الروائية . فكل هذه الخطوط تؤدي بالضرورة إليها ، ومنها إلى القرون الوسطى والعالم الروماني الهيليني وإلى الشرق .

وفي القرن الثامن عشر طرح فيلند وفيتسيل وبلانكينبورغ ومن بعدهم غوته والرومنطيقيون فكرة جديدة هي « رواية الصيرورة » وعلى الأخص « رواية التربية » مقابل رواية الاختبار .

ان فكرة الاختبار تفتقر إلى مقارنة الصيرورة الانسانية . إنها تعرف الأزمة ، التحوّل في بعض أشكالها ، لكنها لا تعرف تطور الانسان ، صيرورته ، تكوينه التدريجي . إنها تنطلق من الانسان الجاهز وتعرضه للاختبار من وجهة نظر مثل أعلى جاهز هو الآخر . ونموذجيتان في هذا الصدد هما رواية الفروسية ولاسيما رواية الباروكو المصادرة صراحة على النبل الفطري والسكوني الجامد لأبطالها .

في مقابل هذا تطرح الرواية الجديدة فكرة صيرورة الانسان من جهة
وفكرة ازدواجية معينة ونقص معين في الانسان الحي وامتزاج الخير
فيه بالشر والقوة بالضعف من جهة أخرى . ان الحياة بأحداثها لا تعود
هنا محكاً ووسيلة لاختبار البطل الجاهز (أو في أحسن الأحوال عاملاً
محرّضاً على تطوير ماهية البطل المكتملة التكوين والمحددة مسبقاً) ،
بل تتجلى هنا وقد أنارتها فكرة الصيرورة على أنها تجربة البطل ، مدرسة ،
وسط تكون وتشكل للمرة الأولى طباع البطل ونظرتة إلى العالم . ان فكرة
الصيرورة والتربية تمكن من تنظيم المادة بطريقة جديدة حول البطل ومن
الكشف عن جوانب جديدة تماماً في هذه المادة .

ان فكرة الصيرورة والتربية وفكرة الاختبار لا تنفي إحداها
الأخرى إطلاقاً في نطاق الرواية الجديدة ، بل على العكس يمكنهما أن
تتحدا اتحاداً عميقاً وعضوياً . وكبرى نماذج الرواية الأوروبية تقرر
في معظمها بين الفكرتين قرناً عضوياً (لاسيما في القرن التاسع عشر حين
أضحت النماذج الخالصة لرواية الاختبار ولرواية الصيرورة نادرة
إلى حد ما) . وهكذا تقرر رواية « بارسيفال » فكرة الاختبار (وهي
المسيطرة) بفكرة الصيرورة . والأمر نفسه ينسحب على رواية التربية
الكلاسيكية « وليلم ميستر » ، إنما فكرة التربية (المسيطرة فيها) هنا
تقرر بفكرة الاختبار .

ويتصف النمط الروائي الذي أنشأه فيلدينغ وإلى حد ما ستيرن
بالجمع بين الفكرتين والقرن بينهما بنسب تكاد تكون متساوية. وبتأثير
فيلدينغ وستيرن نشأ ذلك النمط القاري من رواية التربية الذي يمثله
فيلند وفيتسيل وهيل وجان بول . ان اختبار الانسان المثالي والانسان

الغريب الأطوار هنا لا يؤدي إلى مجرد تعريتهما، بل إلى صيرورتهما
أناساً يفكرون تفكيراً أكثر واقعية . فالحياة هنا ليست محكاً فقط ، بل
هي مدرسة أيضاً .

ومن الأنواع الأصيلة من أنواع القرن بين هذين النمطين من
الرواية تشير إلى رواية « هنري الأنخضر » لكيار التي تنظم كلا الفكرتين .
والقول نفسه ينسحب على بناء رواية « جان كريستوف » لرومين رولان .

ان رواية الاختبار ورواية الصيرورة لا تستنفدان بطبيعة الحال كل
الأنماط التنظيمية للرواية . حسبنا الإشارة إلى الأفكار التنظيمية الجديدة
جوهرية التي أدخلها بناء الرواية السيري والسير الذاتي ذلك أن
السيرة والسيرة الذاتية أنشأتا خلال تطورها مجموعة أشكال تحدت
بأفكار تنظيمية خاصة كفكرة « الشجاعة والفضيلة » بوصفها أساس تنظيم
مادة السيرة ، أو « القضية والأعمال » أو « النجاح والإخفاق » الخ .

وانعد الآن إلى رواية الاختبار الباروكية التي شغلنا عنها جولتنا
القصيرة في تاريخ الرواية . فما هو وضع الكلمة في رواية الباروك هذه
وما هي علاقتها بالتنوع الكلامي ؟

إن كلمة الرواية الباروكية كلمة انفعالية . فهنا بالتحديد نشأت
(أو بعبارة أدق بلغت ملء تطورها) الانفعالية الروائية التي لا تشبه
الانفعال الشعري في شيء . فقد بثت رواية الباروك انفعالياتها الخاصة
في كل مكان نفذ إليه تأثيرها ورسخت فيه تقاليداً ، أي في رواية
الاختبار في المقام الأول (وفي عناصر « الاختبار » في النمط المختلط
أيضاً) .

إن الانفعالية الباروكية تتحدّد بالتقريبية والمحاكية . إنها انفعال
نثري يحس على الدوام بمقاومة الكلمة الغريبة ووجهة النظر الغريبة ،
بانفعال التبرير (والتبرير الذاتي) وبالاتهام . إن الأمثلة المشبعة للبطولة التي
لرواية الباروكو ليست ملحمة . إنها كما في رواية الفروسية أمثلة محاكية
وتقريبية مجردة (بل إنها أمثلة تقريبية أساساً) ، لكنها ، بخلاف رواية
الفروسية ، ذات انفعالية عميقة وتقف وراءها قوى ثقافية اجتماعية
واقعية واعية ذاتها . وعلينا التوقف قليلاً عند فريدة هذه الانفعالية
الروائية .

الكلمة الانفعالية تبدو مكثفة بذاتها وبموضوعها تماماً . ذلك أن
المتكلم يستغرق ذاته دون أي مسافة ودون أي تحفظ في الكلمة الانفعالية
فتبدو هذه كلمة قصدية صريحة .

إلا أن الانفعالية ليست دائماً كذلك . فالكلمة الانفعالية يمكن أن
تكون اصطلاحية أو حتى ازدواجية بوصفها كلمة ثنائية الصوت . على
هذا النحو بالضبط تكون الانفعالية في الرواية بالضرورة تقريباً ، ذلك
أنه ليس لها هنا ولا يمكن أن يكون لها سند فعلي ، وعليها أن تبحث عن
هذا السند في الأجناس الأخرى . الانفعالية الروائية لا تملك كلماتها
الخاصة ، بل عليها أن تستعير كلمات غريبة . الانفعالية الفعلية الانفعالية
المادية الحقيقية هي الانفعالية الشعرية فقط .

الانفعالية الروائية تستعيد دائماً في الرواية جنساً آخر فقد في شكله
المباشر والحالص أراضيته الفعلية . الكلمة الانفعالية في الرواية تكاد تكون
دائماً بديلاً للجنس لم يعد وارداً بالنسبة للزمن الراهن ولقوة اجتماعية
راهنه : إنها كلمة واعظ دون منبر ، وقاض قاس دون سلطة قضائية

وتأديبية ، ونبي دون رسالة ، وسياسي دون قوة سياسية ، ومؤمن دون كنيسة الخ ، والكلمة الانفعالية مرتبطة دائماً بمثل هذه التوجهات والمواقف التي لا يستطيع المؤلف أن يفهمها في كل رصانتها وتماسكها ، والتي عليه في الوقت نفسه أن يستعيد لها اصطلاحاً بكلمته . لقد التحمت كل الأشكال والوسائل الانفعالية للغة المفردانية والنحوية والتأليفية بهذه التوجهات والمواقف المعينة ، وهي كلها تتكافأ وقوة منظمة معينة ، وتتضمن رسالة اجتماعية محدّدة ومكتملة للمتكلم . فليس هناك لغة للانفعالية الفردية الخالصة للانسان الذي يكتب الرواية : عليه أن يصعد المنبر رغماً عنه وأن يأخذ وضعة الواعظ ووضعه القاضي الخ رغماً عنه. لا وجود للانفعالية دون تهديد ولعنات ووعود ومباركات الخ (١). في الكلام الانفعالي يستحيل القيام بخطوة واحدة ما لم تعز الكلمة لنفسها ادعاء قوة ما، منزلة ما ، مرتبة ما الخ . وفي هذا « لعنة » الكلمة الانفعالية المباشرة في الرواية . ولهذا السبب تخشى الانفعالية الحقيقية في الرواية (وفي الأدب عموماً) الكلمة الانفعالية المباشرة ولا تنفصل عن الموضوع - المادة .

لقد ولدت الكلمة الانفعالية وصوريتها وتكونتها في صورة الماضي السحيق وارتبطتا عضوياً بمقولة الماضي القيمية الرتبوية . وليس هناك مكان لأشكال الانفعالية هذه في منطقة الاتصال الألفية بالعصر الراهن غير المكتمل ، فهذه الانفعالية تؤدي بالضرورة إلى تخريب منطقة

(١) افنا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الكلمة الانفعالية المرتبطة محاجياً وتقرظياً بالكلمة الغريبة وحسب ، وليس عن انفعالية التصوير ذاته ، عن الانفعالية الفعلية المادية الخالصة التي هي فنية ولا تحتاج إلى اصطلاحية خاصة .

الاتصال (كما عند غوغول مثلاً) . المطلوب هنا موقع مراتبي أعلى ، وهذا الموقع غير ممكن في ظروف هذه المنطقة (ومن هنا الزيف والتكلف) . إن الانفعالية التقريبية والمحاجية في الرواية الباروكية تقترن عضوياً بالفكرة الباروكية الخاصة عن اختبار نصاعة البطل الفطرية والثابتة . ففي كل ما هو جوهري ليس هناك مسافة بين البطل والمؤلف ، والكتلة الكلامية الأساسية للرواية تنتظم في مستوى واحد . وهكذا فهي تترابط في كل لحظاتها وبقدر واحد مع التنوع الكلامي دون أن تدخله في قوامها بل تبقى خارج ذاتها .

إن رواية الباروكو توحد في ذاتها تنوع الاجناس الدخيلة . كما تسعى إلى أن تكون موسوعة لكل أنواع لغة العصر الأدبية ، وحتى إلى أن تكون موسوعة لكل العلوم والمعارف الممكنة (الفلسفية ، التاريخية ، السياسية ، الجغرافية الخ) . ويمكننا القول ان الرواية الباروكية تبلغ الحد الأقصى من الموسوعية التي يتصف بها الخط الاسلوبي الأول (١) .

اسفرت رواية الباروكو في تطورها اللاحق عن فرعين (هما نفسيهما فرعاً تطور الخط الأول كله) : أحد هذين الفرعين يكمل اللحظة المغامراتية البطولية لرواية الباروكو (لويس ، رد كليف ، أولبول وغيرهم) ، والفرع الثاني هو رواية القرنين السابع عشر والثامن عشر الانفعالية السيكولوجية (الرسائل أساساً لافاييت ، روسو ، ريتشاردسون وغيرهم) . ولابد لنا من قول بضع كلمات في هذه الرواية لأن أهميتها الاسلوبية في التاريخ اللاحق للرواية كانت عظيمة .

(١) لاسيما في الباروكو الألماني .

إن الرواية السيكولوجية العاطفية ترتبط منشئاً بالرسالة الدخيلة في رواية الباروكو ، بالانفعالية الغرامية الرسائية . إلا أن هذه الانفعالية الانطوائية لم تكن إلا لحظة واحدة من لحظات الانفعالية المحاجية التقريظية ، ولحظة ثانوية إلى هذا .

وتتحول الكلمة الانفعالية في الرواية السيكولوجية العاطفية ، فتصبح انفعالية حميمة وتتحد ، إذ تفقد ما تتصف به رواية الباروكو من أبعاد سياسية وتاريخية واسعة ، بالتعليمية الأخلاقية الحياتية المتكافئة مع دائرة الحياة العائلية والشخصية الضيقة. الانفعالية تصبح هنا حجرية (١). واتصالاً بهذا تتغير العلاقات بين اللغة الروائية والتنوع الكلامي ، إذ تصبح أضيق وأكثر عفوية ، كما تتصدّر الأجناس الحياتية الخالصة — الرسالة ، اليوميات الأحاديث اليومية العادية ، وتصبح تعليمية هذه الانفعالية العاطفية مشخصة تغوص أكثر فأكثر في جزئيات الحياة اليومية وفي تفاصيل العلاقات الحميمة بين الناس وجزئيات الحياة الشخصية الداخلية.

وتنشأ منطقة انفعالية حجرية عاطفية متميزة من حيث المكان والزمان. إنها منطقة الرسالة ، المذكرة اليومية . وتختلف منطقنا الاتصال والألفة («القرب») الميدانية والحجرية ؛ يختلف من وجهة النظر هذه القصر والبيت ، الهيكل (الكاتدرائية) والكنيسة البروتستنتية البيئية . والأمر هنا ليس أمر مقاسات ، بل أمر تنظيم خاص للمكان (ومن المناسب هنا عقد مقارنة بين فن العمارة وفن الرسم)

إن الرواية الانفعالية العاطفية ترتبط دائماً بتغير جوهري في اللغة الأدبية ، أي بمعنى تقريبها من اللغة المحكية . لكن اللغة المحكية يتم

(١) ضيقة الابعاد .

ضبطها وتعيرها من وجهة نظر مقولة الأدبية ، وتصبح اللغة الوحيدة للتعبير المباشر عن مقاصد المؤلف ، وليس إحدى لغات التنوع الكلامي الموزعة هذه المقاصد توزيعاً أوركسترياً . إنها تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي الحياتي الفج وغير المضبوط كما في مواجهة الأجناس الأدبية الرفيعة المتحجرة والاصطلاحية على أنها لغة الحياة والأدب الوحيدة والحقيقية المكافئة للنوايا الحقيقية وللتعبير الانساني الحقيقي .

إن للحظة مواجهة اللغة الأدبية القديمة والأجناس الشعرية الرفيعة المناسبة لها والمحافظة عليها في الرواية العاطفية قيمة جوهرية. فإلى جانب التنوع الكلامي الحياتي الفج والوضيح الواجب ضبطه وتنيله ، ينهض في مواجهة العاطفية وكلمتها تنوع كلامي أدبي كاذب وشبه رفيع يجب تعريته ورفضه . لكن هذا التوجه نحو التنوع الكلامي محاجي ، ذلك أن الأسلوب واللغة لا يُدخلان في الرواية بل يبقيان خارجها بوصفهما خلفيتها التي تشيع الحوارية .

إن لحظات الأسلوب العاطفي الجوهرية تتحد بالضبط بهذه المعارضة التي تواجه الانفعالية الرفيعة المشبعة للبطولة والمنمطة تنميطية مجردة . إن التفصيل في الوصف وتعمد تقديم تفاصيل ثانوية ، تاقهه ، حياتية يومية ، واستهداف التصوير الحصول على انطباع مباشر من الموضوع ، وانفعالية الضعف الأعزل وليس القوة البطولية ، والتضييق المقصود لأفق الإنسان وحقل اختباره حتى حدود العالم الصغير القريب (حتى حدود الحجرة) ، هذا كله يتحدد بالمواجهة المحاجية مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

إلا أن العاطفية تنشئ بدل هذه الاصطلاحية اصطلاحية أخرى هي أيضاً مجردة إنما خالصة من كل لحظات الواقع الأخرى . إلا أن الكلمة

المنبّلة بالانفعالية العاطفية والطامحة إلى الحلول محلّ الكلمة الحياتية الفعّجة تجد نفسها بالضرورة في نزاع حوارى مسدود مع تنوع الكلام الحياتي الفعلي ، وفي سوء تفاهم حوارى غير قابل للحلّ كما سبق لكلمة «أماديس» المنبّلة أن وجدت نفسها في مواقف وحوادث «دون كيخوت» . إن الحوارية الأحادية الجانب الكامنة في الكلمة العاطفية تُفعّل في رواية الخط الاسلوبى الثانى حيث تكتسب الانفعالية العاطفية وقع المحاكاة الساخرة بوصفها لغة بين لغات أخرى ، بوصفها أحد الأطراف في حوار اللغات القائم حول الإنسان والعالم (١)

الكلمة الانفعالية المباشرة لم تمت طبعاً مع رواية الباروكو (الانفعالية البطولية وانفعالية الرعب) ومع العاطفية (انفعالية الشعور الحجرية) ، بل ظلت تعيش بوصفها أحد الأنواع الجوهرية لكلمة المؤلف المباشرة أي بوصفها كلمة تعبر عفويّاً ومباشرة ودون مواربة عن مقاصد المؤلف . ظلت تعيش ، لكنها لم تعد أساس الاسلوب في أي نوع ذي شأن من أنواع الرواية . فحيثما ظهرت الكلمة الانفعالية المباشرة ، كانت طبيعتها تظلّ ثابتة لا تتغير : المتكلّم (المؤلف) يتخذ وضعة اصطلاحية : وضعة القاضي ، الواعظ ، المعلم الخ أو تلجأ كلمته محاجياً إلى الانطباع المباشر المتولد عن الموضوع والحياة الذي لم تعكر صفاءه أي مقدّمات إيديولوجية . هكذا تتحرك كلمة المؤلف المباشرة عند أولستوي بين

(١) نجد هذا بشكل أو بآخر عند فيلدينغ وسموليت وستيرن ، وفي ألمانيا عند موزيوس ، فيلد ، مولر وغيرهم . ان كل هؤلاء الكتاب يقتفون في طرحهم قضية الانفعالية العاطفية (والتعليمية) في علاقتها بالواقع أثر رواية «دون كيخوت» التي كان تأثيرها حاسماً . وعندنا يمكن مقارنة دور اللغة الريتشاردسونية في التوزيع الأوركسترالى للتنوع الكلامي في «يفغيني أونيجين» (المجوز لارينا وتاتيانا ابنة الريف) .

هذين الحدين . ان خصائص هذه الكلمة محكومة دائماً بالتنوع الكلامي (الأدبي والحياتي) الذي ترتبط به هذه الكلمة حوارياً (محاجياً أو تعليمياً) ؛ وعلى سبيل المثال التصوير المباشر « العفوي » عنده هو تفرغ محاجي للقفقاس والحرب والمآثرة الحربية وحتى الطبيعة من البطولة.

إن الذين ينفون فنية الرواية ويرجعون الكلمة الروائية إلى الكلمة البلاغية إنما المزينة خارجياً بصور شعرية كاذبة يقصصون في المقام الأول الخط الاسلوبي الأول للرواية لأنها تبدو مبررة لتأكيداتهم خارجياً . ويجب الاعتراف بأن الكلمة الروائية في هذا الخط لا تحقق كل إمكاناتها الخاصة وكثيراً ما تنقلب (ولكن ليس دائماً) إلى بلاغية فارغة أو شعرية كاذبة (إذ ان هذا الخط يسعى إلى بلوغ حدّه الأقصى) . لكن الكلمة الروائية على الرغم من هذا كلة ذات فرادة عميقة حتى هنا ، في الخط الأول ، وتتميز جنرياً عن الكلمة البلاغية والشعرية معاً . هذه الفرادة تحكمها العلاقة الحوارية الجوهرية بالتنوع الكلامي . ان التفكير الاجتماعي للغة في صيرورتها هي أساس الشكل الاسلوبي للكلمة بالنسبة للخط الأول أيضاً . ولغة الرواية تبنى في تفاعل حوارى مستمر مع اللغات المحيطة بها .

والشعر أيضاً يجد اللغة مفككة خلال صيرورتها الايديولوجية المستمرة ، ويجدها منشطرة إلى لغات . إنه يجد لغته مجاطة بلغات- ، بتنوع كلامي أدبي وخارج عن الأدب . لكن الشعر الذي يطمح إلى الحد الأقصى من الصفاء يعمل بلغته وكأنها اللغة الواحدة والوحيدة ، وكأنما لا وجود لأي تنوع كلامي خارجها . كأني بالشعر يقف في وسط أرض لغته دون أن يقترب من حدودها حيث لا بد له من التماس حواريا مع

التنوع الكلامي . إنه يحذر التطلع إلى ما وراء حدود لغته . وأذا كان الشعر يحوّر لغته في عصور الأزمات اللغوية فإنه سرعان ما يقوّن ويكرّس لغته الجديدة بوصفها اللغة الواحدة والوحيدة وكأن لا وجود للغة أخرى سواها .

إن النثر الروائي للخط الاسلوبي الأول يقف على حدود لغته تماماً ويرتبط بالتنوع الكلامي المحيط ارتباطاً حوارياً ويتجاوب مع لحظاته الجوهرية فهو يشارك بالتالي في حوار اللغات . وهو (أي هذا النثر) موجه بحيث يُدرك بالضبط على خلفية هذا التنوع الكلامي وبحيث لا يتكشف معناه الفني إلا في علاقته الحوارية بهذا التنوع الكلامي . وهذه الكلمة هي تعبير عن وعي لغوي أشاع فيه التنوعان الكلامي واللغوي نسبية عميقة .

إن اللغة الأدبية تملك في الرواية أداة لوعي تنوعيتها الكلامية . والتنوع الكلامي ذاته يصبح في الرواية وبفضل الرواية تنوعاً كلامياً من أجل ذاته : اللغات فيه تترايط حوارياً وتأخذ في الوجود الواحدة لأجل الأخرى (تماماً كأطراف الحوار). وبفضل الرواية بالذات تتبادل اللغات الإنارة وتصبح اللغة الأدبية حوار لغات تعرف إحداها الأخرى وتفهمها.

إن روايات الخط الاسلوبي الأول تتجه إلى التنوع الكلامي من الأعلى إلى الأسفل ، إنها تهبط إليه إن صبح التعبير (وتشكل الرواية العاطفية هنا موضعاً خاصاً يقع بين التنوع الكلامي والأجناس الرفيعة). أما روايات الخط الثاني فتتجه على العكس — من الأسفل إلى الأعلى : إنها تصعد من أعماق التنوع الكلامي إلى الدوائر العليا للغة الأدبية وتستولي عليها . ونقطة الانطلاق هنا هي وجهة نظر التنوع الكلامي إلى أدبية اللغة .

من الصعب جداً التحدث عن فرق مثلي حاد بين هذين الخطين
لاسيما في المرحلة الأولى من تطورهما . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن
أطر الخط الأول تقصر عن احتواء رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية
احتواء كاملاً ، وإلى أن « بارتسيفال » وولفرام مثلاً يعتبر دون أدنى
ريب نموذجاً عظيماً لرواية الخط الثاني .

إلا أن الكلمة الثنائية الصوت أخذت تتشكل في التاريخ اللاحق للفن
الأوروبي ، كما تشكلت في أرضية الأدب القديم ، داخل الأجناس الملاحمية
الصغيرة (الفابليو ، الشفانكي ، أجناس المحاكاة الساخرة الصغيرة) ،
وبعيداً عن الطريق الرئيسية لرواية الفروسية الرفيعة . هنا بالذات نشأت
أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها الأساسية التي أخذت فيما بعد
تحكم أسلوب رواية الخط الثاني الكبيرة : الكلمة المحاكاتية الساخرة في
كل درجاتها وفروقاتها – الساخرة والفكاهية والسكازية الخ . . .

هنا بالذات وفي نطاق ضيق – في الأجناس الصغيرة الوضيعة ، على
مسارح المهرجين وفي ساحات المعارض وفي أغاني الشارع وفي فكاته
أخذت طرق بناء صور اللغة ، طرق قرن اللغة بصورة المتكلم ، طرق
عرض الكلمة عرضاً شيئاً مع الانسان لا بوصفها كلمة لغة ذات دلالة
عامة وفاقدة للشخصية ، بل بوصفها كلمة مميزة أو نمطية من الناحية
الاجتماعية تعود لانسان معين ، بوصفها كلمة قس أو فارس أو تاجر
أو فلاح أو حقوقي الخ . لكل كلمة صاحبها المغرض والمتحيز ، ولا
وجود لكلمات ذات دلالة عامة لا تعود « لأحد » . هكذا تبدو فلسفة
الكلمة في القصة الطويلة (Nouvelle) الواقعية الهجائية الشعبية وغيرها
من الأجناس الدنيا المحاكاتية الساخرة والتعريجية . زد على ذلك ان

الإحساس باللغة القائم في أساس هذه الأجناس مفعم بارتياح عميق جداً ،
بعدم ثقة عميق جداً في الكلمة الانفسانية بما هي كذلك . المهم في فهم
الكلمة ليس معناها المادي والتعبيري المباشر (فان هذا إلا المظهر الكاذب
للكلمة) ، بل الاستخدام الفعلي ، المغرض دائماً لهذا المعنى ولهذا
التعبيرية من قبل المتكلم وهو استخدام محكوم بوضعه (مهنته ،
طبقة الخ) وبموقفه المشخص . من يتكلم وفي أي ظروف يتكلم — هذا
هو الذي يحدد المعنى الفعلي للكلمة . إن كل معنى مباشر وكل تعبيرية
مباشرة (لاسيما الانفعالية) كاذبان .

هنا يجري التمهيد لتلك الرتبة الجندرية في تقويم الكلمة المباشرة
وأي رصانة أخرى مباشرة التي تكاد تبلغ حد إنكار امكانية وجود كلمة
مباشرة غير كاذبة والتي ستجد تعبيرها الأعمق عند فيون ورا بليه وسوريل
وسكارون وغيرهم . وهنا أيضاً يجري التمهيد لذلك النوع الحوارى
الجليد من الرد الكلمي والفعال على الكذب الانفعالي الذي (النوع) قام
بدور استثنائي في تاريخ الرواية الأوروبية (وليس في الرواية فقط) وهو
مقولة الخداع المرح . إن ما يُواجه به الكذب الانفعالي المتوافر في لغة
كل الأجناس الرفيعة والرسمية والمكرّسة ، في لغة كل المهن والفئات
والطبقات المعترف بها والمستقرة ، ليس الحقيقة الانفعالية والمباشرة ، إنما
الخداع المرح والذكي بوصفه كذباً مبرراً على الكاذبين . ففي مواجهة لغات
الكهنة والرهبان والملوك والأسیاد والفرسان والاعنياء والعلماء ورجال
القانون — في مواجهة لغات ذوي السلطان والنعمة على هذه الأرض ، تنهض
لغة المهرّج المرح تُصور بمحاكاة ساخرة ، وحيشما يقتضي الأمر ، أيّ
انفعالية ، إنما بعد أن تحيّلها وتدفعها عن شفّته بابتسامة وخداع جاعلة

الكذب محل سخرية ومحولة بذلك الكذب إلى خداع مرح . إن الكذب يُنار هنا بوعي ساخر ويحاكي ذاته محاكاة ساخرة على شفتي المهرج المرح .

وقد سبقت أشكال رواية الخط الثاني الكبيرة وبالتالي مهدت لها محاور أصيلة من القصص الطويلة الهجائية والمحاكاة الساخرة . وليس بوسعنا التطرق هنا إلى موضوع هذه المحاور الثرية الروائية وإلى الاختلافات الجوهرية بينها وبين الشكل الملحمي ومختلف أنماط توحيد القصص الطويلة واللحظات الأخرى المشابهة التي تخرج عن حدود الأسلوبية .

وظهرت إلى جانب صورة المهرج ومندمجة فيها أحياناً كثيرة صورة الغبي التي هي إما صورة الانسان الطيب فعلاً أو صورة قناع المهرج . وتقف إلى جانب الخداع المرح في مواجهة الانفعالية الكاذبة سذاجة الانسان الطيب التي لا تفهم هذه الانفعالية (أو تفهمها على نحو مشوّه ، مقلوب) ، «وتغرّب» الواقع الرفيع لهذه الكلمة الانفعالية .

هذا التغريب الثري لعالم الاصطلاحية الانفعالية من قبل الغباء غير الفاهم (من قبل البساطة ، السذاجة) كان ذا شأن هائل في تاريخ الرواية اللاحق . وإذا كانت صورة الغبي قد فقدت كصورة المهرج دورها الجوهرى المنظم في التطور اللاحق لتاريخ الرواية ، فإن لحظة عدم فهم الاصطلاحية الاجتماعية والأسماء والأشياء والأحداث الرفيعة الانفعالية ظلت على الدوام تقريباً عنصراً أساسياً في الأسلوب الثري . فالناثر إما أن يصور العالم بكلمات راوية غير فاهم لاصطلاحية هذا العالم ، غير فاهم لأسمائه الشعرية والعلمية وغيرها من أسمائه الرفيعة والخطيرة ، أو أن يُدخل بطلاً لا يفهم هذا كله ، أو أن يضمّن أسلوب الكاتب

المباشر عدم ادراك متعمداً (محاجيا) للتفسير العادي المألوف للعالم) كما عند تولستوي مثلاً). ومن الممكن بطبيعة الحال استخدام لحظة عدم الفهم والغباء الثري في الطرق الثلاث كلها في آن واحد.

ويأخذ عدم الفهم طابعاً جوهرياً في بعض الأحيان ويصبح العامل الأساسي المشكل لأسلوب الرواية (كما هي حال «كنديد» لفولتير، أو كما عند ستيندال وتولستوي مثلاً)، لكن عدم فهم لغات معينة لمعاني الحياة يقتصر غالباً على جوانب معينة من هذه الحياة. ذلكم هو بيلكن راوية على سبيل المثال: ان ثرية اسلوبه محكومة بعدم فهمه القيمة الشعرية لهذه أو تلك من لحظات الأحداث التي يتحدث عنها: إنه يُغفل، إن صح القول، كل الامكانيات والموثرات الشعرية ويعرض كل اللحظات الفنية شعرياً عرضاً جافاً مضبوطاً (عمداً). ومثله الشاعر الرديء غرينيوف (وليس من قبيل المصادفة أنه يكتب أشعاراً رديئة). إن ما يتم إبرازه في قصة مكسيم مكسيمتش (رواية «بطل من هذا الزمان») هو عدم فهم اللغة البيرونية والانفعالية البيرونية.

إن الجمع بين عدم الفهم والفهم، بين الغباء، البساطة، السذاجة والذكاء ظاهرة منتشرة ونموذجية جداً في النثر الروائي. ويمكن القول إن لحظة عدم الفهم والغباء الخاص (المقصود) يحكم على الدوام تقريباً بدرجة أو بأخرى النثر الروائي للخط الاساوي الثاني.

ان الغباء (عدم الفهم) في الرواية محاجي دائماً ويرتبط دائماً بالذكاء (الذكاء الرفيع الكاذب)، يساجله ويفضحه. ان الغباء كالحداق المرح والمقولات الروائية الأخرى كلها مقولة حوارية تنتج عن الحوارية الخاصة للكلمة الروائية. ولهذا السبب الغباء (عدم

الفهم) في الرواية مرتبط دائماً باللغة ، بالكلمة : ففي أساسه دائماً يقوم عدم فهم محاجي لكلمة الغير ولكذبه الانفعالي الذي يلف العالم ويدعي تفسيره ، عدم فهم محاجي للغات المعترف بها والمكرسة الكنوية صراحة بأسمائها الرفيعة التي تطلقها على الأشياء والأحداث : عدم فهم للغة الشعرية ، للغة العلمية الدعية ، للغة الدينية ، السياسية ، الحقوقية الخ . ومن هنا تنوعُ المواقف الحوارية الروائية أو التقابلات الروائية : الغبي والشاعر ، الغبي ودعي العلم ، الغبي والواعظ الأخلاقي ، الغبي والقس أو المنافق ، الغبي ورجل القانون (الغبي الذي لا يفهم عندما يكون في محكمة ، في مسرح ، في اجتماع عامي الخ) ، الغبي والسياسي الخ . وقد استخدم تنوع هذا المواقف استخداماً واسعاً في « دون كيمخوت » (خصوصاً ولاية سانتشو التي وفّرت تربة خصبة لتطوير هذه المواقف الحوارية) ، واستخدمه تولستوي على ما بين الأسلوبين من اختلاف : وضعُ الإنسان غير الفاهم في مختلف المواقف والمؤسسات ، ومثال ذلك يبير في المعركة ، ليفين في انتخابات الأعيان ، وفي اجتماع دوما (مجلس) المدينة ، في حديث كوزنتشيف مع استاذ الفلسفة ، وفي حديثه مع العالم الاقتصادي الخ ، نيكلودوف في المحكمة ، في مجلس الشيوخ الخ . ان تولستوي هنا يستعيد المواقف الروائية التقليدية .

ان الغبي الذي يصوره الكاتب والذي يغرب عالم الاصطلاحية الانفعالية يمكن أن يكون هو نفسه موضوع سخرية الكاتب بصفته غيباً . فالمؤلف لا يتضامن معه تضامناً كاملاً بالضرورة . وقد تقفز لحظة السخرية من الاغبياء أنفسهم إلى مركز الصدارة أحياناً . لكن الغبي لازم للمؤلف : فهو بمجرد حضوره غير الفاهم ذاته يغرب عالم

الاصطلاحية الاجتماعية . ان الرواية تتعلم الذكاء الشرطي والحكمة
النثرية وهي تصور الغباء . ان عين الروائي ، وهي تنظر إلى الغبي أو
تنظر إلى العالم بعيني الغبي ، تتعلم رؤية العالم الملفوف بالاصطلاحية
الانفعالية وبالكذب رؤية نثرية . ان عدم فهم اللغات المتعارف عليها
والتي تبدو ذات دلالة شاملة يعلمنا الاحساس بشيئيتها ونسبيتها ،
ومظهرتها خارجياً وتلمس سطوحها ، أي يعلمنا كشف صور اللغات
الاجتماعية وبناءها .

إننا نضرب صفحاً هنا عن الأنواع المتنوعة للغبي ولعدم الفهم التي
نشأت خلال عملية التطور التاريخي للرواية ، إذ ان كل رواية أو كل
اتجاه في كان يُبرز شكلاً أو آخر من أشكال الغباء أو عدم الفهم ويبني
تبعاً لذلك صورته الخاصة عن الغبي (مثال ذلك سداجة الطفولة عند
الرومنطيين ، والغريبو الأطوار عند جان بول) . ومتنوعة أيضاً اللغات
المغربية المقابلة لأوجه الغباء وعدم الفهم ، كما هي متنوعة وظائف الغباء
وعدم الفهم في الجسم الكلي للرواية . إن دراسة أوجه الغباء وعدم الفهم
هذه وما يتصل بها من تنوعات اسلوبية وتأليفية في تطورها التاريخي
مهمة جوهرية جداً وخطيرة وعلى تاريخ الرواية النهوض بها .

خداع النصاب المرح الذي هو كذب مبرر على الكذابين ، والغباء
الذي هو عدم فهم مبرر للكذب ذلكما هما الردان الثريان على
الانفعالية الرفيعة وعل أي رصانة واصطلاحية . وتتصب بين النصاب
والغبي صورة المهرج بوصفها تأليفاً أصيلاً بينهما . المهرج هو نصاب
يضع قناع الغبي كيما يعال بعدم الفهم تشويبه وخطئه الفاضحين
(المعريين) للغات والأسماء الرفيعة . المهرج واحدة من أقدم صور الأدب

وكلام المهرج الذي يجسده وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) واحد من أقدم أشكال الكلمة الانسانية في الفن . ووظائف المهرج الاساوية ، كوظائف النصاب والغبي ، محكومة كلياً بالموقف من التنوع الكلامي (في طبقاته الرفيعة) : المهرج هو ذلك الذي يملك حق التحدث بلغات غير معترف بها وتشويه اللغات المعترف بها عن خبث.

وهكذا فخداع النصاب المرح المحاكي للغات الرفيعة محاكاة ساخرة ، وتشويهها الخبيث وقلبها على قفاها من قبل المهرج وأخيراً عدم فهمها الساذج من قبل الغبي – هذه المقولات الحوارية الثلاث المنظمة للتنوع الكلامي في الرواية في فجر تاريخها تظهر في عصرنا الراهن بوضوح خارجي فريد وتتجسد في صور النصاب والمهرج والغبي الرمزية . كانت هذه المقولات خلال تطورها اللاحق تتحدد بدقة أكبر وتتمايز وتتخلى عن هذه الصور الخارجية والجامدة رمزياً ، لكنها استمرت تحتفظ إلى هذا بمعناها المنظم للاساوب الروائي . فهذه المقولات التي تحكم فرادة الحوارات اللغوية الضاربة بجذورها دائماً في عمق الحوارية الداخلية للغة ذاتها ، أي في عدم التفاهم بين المتكلمين بلغات مختلفة . أما بالنسبة إلى تنظيم الحوارات الدرامية فهذه المقولات ، على العكس ، لا يمكن أن تكون لها إلا قيمة ثانوية ، إذ انها تفتقد إلى لحظة الاكتمال الدرامي . النصاب والمهرج والغبي هم أبطال نسق لا يمكنه الاكتمال من المشاهد المغامراتية الروائية ومن المواجهات الحوارية غير القابلة بدورها للاكتمال . ولهذا بالذات بالامكان محورة هذه القصص محورة فشرية على شكل سلسلة حول هذه الصور ولهذا بالذات أيضاً فهي غير لازمة للدراما . ذلك ان الدراما الخالصة تطمح إلى اللغة

الواحدة التي لا تكتسب طابعاً فردياً إلا بواسطة الشخصيات الدرامية . ذلك ان الحوار الدرامي يتحدد بصدام الأفراد في نطاق العالم الواحد واللغة الواحدة (١) . والملهاة استثناء إلى حد ما . ومع هذا فمما له دلالة ان ملهاة النصب لم تبلغ من التطور ما بلغته رواية النصب . وصورة فيغارو هي في الواقع الصورة العظيمة الوحيدة لمثل هذه الملهاة (٢) .

ان المقولات الثلاث التي استعرضناها ذات أهمية من الدرجة الأولى لفهم الأسلوب الروائي . لقد صنع النصاب والمهرج والغبي مهد رواية العصر الحديث الأوروبية وتركوا بين قماطه طاقتهم ذات الشخصية . ولمقولاتنا الثلاث هذه ، إلى ذلك ، أهمية لا تقل عما سبق خطورة لفهم الجذور ما قبل التاريخية للتفكير الشرقي وفهم علاقاته بالفولكلور . لقد حددت صورة النصاب الشكل الكبير الأول لرواية الخط الثاني أي رواية المغامرة النصبية .

ولا يمكن فهم بطل هذه الرواية وكلمته في فرادتهما إلا على خلفية رواية الفروسية الاختبارية الرفيعة والأجناس البلاغية الخارجة عن نطاق الأدب (أجناس السيرة والاعترافات والوعظ وغيرها) ، ثم على خلفية رواية الباروك . وعلى هذه الخلفية فقط يمكن أن فتبين بكل جلاء الجدة والعمق الجذريين لمفهوم البطل وكلمته في رواية النصب .

(١) إننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد المثالي للجنس . أما الدراما الاجتماعية الحديثة فيمكنها بالطبع ان تكون ذات تنوع كلامي ولغوي .

(٢) نحن لا نتطرق هنا إلى مسألة تأثير الملهاة في الرواية وإلى النشوء المحتمل لبعض أنماط النصاب والمهرج والغبي من الملهاة . ومهما يكن من شأن هذه الأنماط فان وظائفها في الرواية تتغير ، كما إنها تبدي في ظروف الرواية امكانيات جديدة تماماً لهذه الصور .

البطل ، حاملُ الخلداع المرح ، يوضع هنا بعيداً عن أي انفعالية بطولية أو عاطفية ويوضع بشكل مقصود ومبالغ فيه ، وطبيعته المضادة للانفعالية مكشوفة في كل مكان ، بدءاً من المطلع – من تقديمه نفسه إلى الجمهور هذا التقديم الذي يؤثر تأثيراً حاسماً في مجرى القصة وانتهاء بالخاتمة. البطل يوضع خارج كل تلك المقولات البلاغية أساساً التي تؤسس عادة لصورة البطل في رواية الاختبار : خارج أي حكم ، أي دفاع أو اتهام ، أي تبرير للذات أو توبة . الكلمة عن الانسان تعطى هنا نغمة جديدة جذرياً خالية من أي رصانة انفعالية .

إلا أن هذه المقولات الانفعالية حددت صورة البطولة تحديداً كاملاً في رواية الاختبار كما قلنا وصورة الانسان في معظم الأجناس البلاغية : في السير (التمجيد ، التقريظ) وفي السير الذاتية (تمجيد الذات وتبرير الذات) وفي الاعترافات (الندم ، التوبة) ، وفي الخطابة القضائية والسياسية (الدفع – الاتهام) ، وفي الهجاء البلاغي (الفضح الانفعالي) وغيرها . ان تنظيم صورة الانسان واختيار صفاته والربط بينها وطرق ربط التصرفات والأحداث بصورة البطل تتحدد كاملاً إما بالدفاع عنه ، بتقريظه ، بتمجيده أو على العكس باتهامه ، بفضحه الخ . وتقوم في أساس هذا كله فكرة معيارية وبجامة عن الانسان تنفي عنه امكانية أي تغيير جوهري ، ولهذا السبب البطل هنا يقوم إما تقويمياً إيجابياً حتى النهاية أو سلبياً حتى النهاية . زد على ذلك أن ما يهيمن على أساس مفهوم الانسان الذي يحكم بطل الرواية السفسطائية والسيرة والسيرة الذاتية اليونانيتين واللاتينيتين ثم رواية الفروسية فرواية الاختبار والأجناس البلاغية المتصلة بها هو المقولات القانونية البلاغية. ان وحدة الانسان ووحدة تصرفاته (فعله) تحملان طابعاً حقوقياً بلاغياً ، ولهذا السبب

تبدوان خارجيتين وشكليتين من وجهة نظر المفهوم السيكولوجي المتأخر للشخصية . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الرواية السفسطائية قد ولدت من التخیل الحقوقي المنفصل عن حياة الخطيب الحقوقية والسياسية . وكان التحليل والتصوير البلاغيان « للجريمة » ، « والفضل » « والمأثرة » وسلامة الرأي السياسي الخ يحددان المخطط التقريبي لتحليل وتصوير السلوك الانساني في الرواية . وهذه الصورة التقريبية كانت تحدد وحدة الفعل وتصنيفه القطعي . مثل هذه الصور التقريبية كانت تقوم في أساس تصوير الشخصية . . ثم كانت المادة المغامراتية الشهوية والسيكولوجية (البدائية) تتوضع حول هذه الثواة البلاغية الحقوقية .

صحيح أنه وُجدت إلى جانب هذه المقاربة البلاغية الخارجية لوحدة الشخصية الانسانية ولسلوكلها مقارنة أخرى للذات ، اعترافية « فادمة » ، كان لها هي أيضاً مخططها المبسط في بناء صورة الانسان وسلوكه (منذ أيام أوغسطين) ، لكن تأثير فكرة الاعتراف لدى الانسان الداخلي هذه (وبناء صورة هذا الانسان بالتوافق مع هذه الفكرة) لم يكن ذا شأن في رواية الفروسية وفي رواية الباروكو ، ولم يعظم شأنه إلا في وقت متأخر ، في العصر الحديث .

على هذه الخلفية يبرز بوضوح في المقام الأول العمل السليبي لرواية النصاب : أي تهديم وحدة الشخصية والفعل والحدث . من هو النصاب ؟ من هو لاساريليو أو جيل بلاس أو غيرهما ؟ أهو نصاب أم انسان شريف ، أهو شرير أم طيب ، جبان أم شجاع ؟ هل يمكننا التحدث عن أفضال أو جرائم أو مآثر تكون وتحدد صورته ؟ إنه خارج الدفاع والاثام ، خارج التمجيد أو الفضح ، إنه لا يعرف الندم ولا تبرير

الذات إذ لا يرتبط بأي معيار وبأي مطلب أو مثل أعلى ، إنه ليس واحداً وليس متماسكاً من وجهة نظر الوحدات البلاغية المتوفرة لقياس الشخصية. كأن الإنسان هنا يتحرّر من كل قيود هذه الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد ولا يكتمل فيها ، بل يسخر منها .

هنا تسقط كل الصلات القديمة بين الإنسان وسلوكه ، بين الحدث والمشاركين فيه . وتتكشف قطعة حادة بين الإنسان ووضعه الخارجي - مقامه ، كرامته ، فتنه الاجتماعية . حول النصاب كل الأوضاع والرموز الرفيعة ، الروحية كما الدنيوية ، التي كان الإنسان يرتديها بوقار وبكذب منافق تتحول إلى أقنعة ، إلى ألبسة تنكرية ، إلى أدوات تمثيل . في جو الخداع المرح يتم تحويل وتخفيف كل هذه الرموز والأوضاع الرفيعة ، تجري إعادة تنبير جذرية لها .

وإلى إعادة تنبير جذرية كهذه تتعرض ، كما قلنا ، اللغات الرفيعة التي التحمت بأوضاع معينة للإنسان .

إن كلمة الرواية ككلمة بطل هذه الرواية لا تكبل ذاتها بأي من الوحدات النبوية المتوفرة ، إنها لا تسلم ذاتها إلى أي نظام نبوي تقويمي ، إنها تفضل ، حتى حين تحاكي بسخرية أو تضحك ، البقاء كأنما دون أي نبرة ، كلمة إخبارية جافة.

إن بطل رواية النصب يقابل بطل رواية الاختبار والإغراء ، إنه لا يخلص لشيء ويخون كل شيء ، إلا أنه في هذا كله صادق مع نفسه ، صادق مع طبيعته الحالية من الانفعالية والمتشككة . وهنا يأخذ في النضوج مفهوم جديد للشخصية الإنسانية ، مفهوم ليس بلاغياً بل « اعترافي » ، لا زال يتلمس كلمته ويعد لها تربتها . إن رواية النصاب لما توزع

مقاصدها توزيعاً اوركستراليا بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكنها تعمل على الإعداد لهذا التوزيع إعداداً جوهرياً بتخليصها الكلمة من الانفعالية الثقيلة المرهقة لها ومن كل القبرات الميتة والكاذبة وبتخفيف الكلمة بل بتفريغها إلى حد ما . ومن هنا أهمية هذه الرواية إلى جانب قصة النصب الطويلة الهجائية والمحاكائية ، وإلى جانب الملحمة المحاكائية وما يرتبط بها كلها من محورة مناسبة للقصص حول صورة المهرج والغبي .

هذا كله مهدّ السبيل أمام نماذج الخط الثاني الروائية العظيمة كدون كيخوت مثلاً . ففي هذه الأعمال المفصّلية العظيمة يصبح الجنس الروائي ما هو بالفعل ، ويكشف كل إمكاناته . هنا تنضج تماماً الصور الروائية الثنائية الصوت الحقيقية الفريدة في اختلافها العميق عن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها . فإذا كان الوجه المشوّء بالكذب الانفعالي في نثر النصاب والمهرج المحاكائي في جوّ الخداع المرح والمريح يتحول إلى نصف قناع فني ومكشوف ، فنصف القناع هذا يخلي مكانه هنا إلى صورة نثرية فنية حقيقية للوجه . اللغات هنا تكفّ عن أن تكون مجرد موضوع محاكاةٍ ساخرةٍ محاكيةٍ خالصةٍ أو محاكاةٍ ساخرةٍ لذاتها ، بل تأخذ في أداء وظيفة التصوير الفني ، التصوير الحقيقي . وتتعلم الرواية استخدام كل اللغات والطرق والأجناس ، وتجبر كل العوالم التي مضى زمانها وشاخت ، وكل العوالم الغريبة والبعيدة اجتماعياً وايدولوجياً على التكلم عن نفسها (العوالم) بلغتها هي وبأسلوبها هي . لكن المؤلف يُعلي (يبني) فوق هذه اللغات مقاصده ونبراته المقترنة حوارياً بهذه اللغات . ان المؤلف يضمّن صورة اللغة الغريبة فكره دون لوي لرقبة هذه اللغة أو لفرادتها . ان كلمة البطل عن نفسه وعن عالمه تندمج عضوياً وهن الداخل بكلمة المؤلف عنه وعن عالمه . وفي مثل

هذا الاندماج الداخلي لوجهتي النظر وللمقصدتين والتعبيرين في كلمة واحدة تكتسب محاكاتيتها الساخرة طابعاً خاصاً : اذ تبدي اللغة المحاكاة مقاومة حوارية حية للمقاصد الغريبة المحاكية : ويأخذ يتردد في الصورة ذاتها حديث غير مكتمل ؛ وتصبح الصورة تفاعلاً حياً مكشوفاً بين عوالم ووجهات نظر ونبرات. ومن هنا امكان تغيير نبرة صورة كهذه ، وان كان وجود مواقف مختلفة من النقاش المتردد داخل الصورة ، واتخاذ مواقع مختلفة في هذا النقاش ، وبالتالي امكان تفسيرات مختلفة للصورة نفسها . الصورة تصبح متعددة الدلالات كالرمز . هكذا تنشأ الصور الروائية الخالدة التي تعيش في العصور المختلفة حياة مختلفة . هكذا على سبيل المثال أعيد تنبير صورة دون كيخوت بأشكال مختلفة وفسرت تفسيرات مختلفة خلال تاريخها اللاحق ، إلا أن هذه التفسيرات والتفسيرات المختلفة كانت استمراراً ضرورياً وعضوياً لتطور هذه الصورة واستكمالاً للنقاش غير المكتمل الكامن فيها .

وترتبط هذه الحوارية الداخلية للصور بالحوارية العامة للتنوع الكلامي كله في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الثاني . هنا تتفتح وتتفعل طبيعة التنوع الكلامي الحوارية ، وترتبط اللغات إحداها بالأخرى وتنيرها (١) . ان كل مقاصد المؤلف الجوهرية توزع اور كستراليا وتنعكس من زوايا مختلفة عبر لغات التنوع الكلامي للعصر . اللحظات الثانوية ، الإخبارية الخالصة التي لها صبغة الملاحظة هي وحدها التي تعطي من خلال كلمة المؤلف المباشرة . ان لغة الرواية تصبح نظام لغات منظماً فنياً .

(١) قلنا سابقاً ان الحوارية المحتملة لغة الخط الأول المنبلة ، إن معاجيتها مع التنوع الكلامي الفج تفعل هنا.

واستكمالا لما عرضناه من فروق بين روايتي الخطين الأول والثاني وبغية المزيد من الدقة ستتوقف أيضاً عند لحظتين تبيينان الاختلاف في موقف كل من الخطين الاسلوبيين من التنوع الكلامي .

كانت روايات الخط الأول كما رأينا تدخل تنوع الأجناس الحياتية المعيشية ونصف الأدبية لإخراج التنوع الكلامي الفج من هذه الأجناس وإلحلال لغة « منبّلة » رتيبة محالّة . فلم تكن الرواية بذلك موسوعة لغات بل أجناس . صحيح أن هذه الأجناس كانت تعطى كلها على خلفية تشيع فيها الحوارية هي خلفية لغات التنوع الكلامي المناسبة ، المرفوضة أو المنقاة « المطهّرة » محاجياً ، إلا أن خلفية التنوع الكلامي هذه كانت تبقى خارج الرواية .

كما نلاحظ في الخط الثاني أيضاً نفس الطموح إلى الموسوعية الجنسية (وإن لم يكن بنفس الدرجة) . حسبنا ذكر رواية « دون كيخوت » الغنية جداً بالأجناس الدخيلة . إلا أن وظيفة الأجناس الدخيلة في روايات الخط الثاني تتغير تغيراً حاداً . فهي هنا مسخرة للهدف الأساسي وهو إدخال التنوع الكلامي وتنوع لغات العصر في الرواية . فادخال الأجناس الخارجة عن الأدب (كالمعيشية مثلاً) لا يتم بهدف إسباغ النبل أو الصفة الأدبية عليها ، إنما ، على الضبط ، لصفقتها الخارجة عن الأدب ، لإمكان إدخال لغة غير أدبية (أو حتى لهجة) في الرواية . ان تعددية لغات العصر يجب أن تُمثّل في الرواية .

وعلى أرضية رواية الخط الثاني أخذ يصاغ ذلك المطلب الذي كثيراً ما أعلن فيما بعد أنه مطلب تكويني للجنس الروائي (بخلاف الأجناس الملحمية الأخرى) ، ثم عبّر عنه على النحو التالي : على الرواية أن تكون انعكاساً كاملاً ومتكاملاً للعصر .

هذا المطلب تجب صياغته على نحو آخر : يجب أن تُمثل في الرواية أصوات العصر الاجتماعية الايديولوجية كلها ، أي كل لغات العصر الجوهرية إلى حدّ ما ، على الرواية أن تكون معجهر التنوع الكلامي .

في هذه الصيغة يصبح هذا المطلب محايداً بالفعل لفكرة الجنس الروائي التي حدّدت التطوّر الخلاق لأهم نوع من أنواع رواية العصر الحديث الكبيرة بدءاً من « دون كيخوت » . فهذا المطلب يكتسب معنى جديداً في رواية التربية ، حيث فكرة الصيرورة المصطفية للانسان وتطوّره تقتضي بذاتها تصويراً واسعاً جداً لعوالم العصر الاجتماعية وأصواته ولغاته التي تم فيها صيرورة البطل المصطفية والمجربة . لكن ليست رواية التربية وحدها التي تطالب عن حقّ بهذه السعة (التي لا تدع زيادة لاستزيد) في تصوير اللغات الاجتماعية بطبيعة الحال ، بل ان هذا المطلب يمكن أن يقترن عضويّاً بتوجهات ومطالب أخرى متنوعة جداً . وعلى سبيل المثال روايات اي . سو تنزع إلى تصوير العوالم الاجتماعية تصويراً كاملاً وتاماً .

يقوم في أساس مطالبة الرواية بالتصوير الشامل للغات العصر الاجتماعية فهم صحيح لماهية التنوع الكلامي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في فرادتها إلا إذا قرنت بكل اللغات الأخرى التي تدخل في نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية . إن كل لغة في الرواية هي وجهة نظر ، هي أفق اجتماعي ايديولوجي لمجموعات اجتماعية فعلية ومثاليها المجسّدين . ومادامت اللغة لا تحسّ بذاتها أفقاً اجتماعياً ايديولوجياً فريداً، فإنه لا يمكنها أن تكون مادة توزيع أوركسترا لي، لا يمكنها أن تصبح صورة لغة . ومن ناحية أخرى ، كل وجهة نظر جوهرية بالنسبة

إلى الرواية يجب أن تكون وجهة نظر مشخصة ، مجسدة اجتماعياً ، لا أن تكون موقفاً معنوياً مجرداً خالصاً ، وبالتالي يجب أن تكون لها لغتها الخاصة التي تتحدّ بها اتحاداً عضوياً. الرواية لا تُبنى على اختلافات معنوية مجردة ولا على صدامات خالصة في الحدث ، بل على تناقض اجتماعي مشخص . ولهذا السبب فذلك الحدّ الأقصى من الامتلاء في تصوير وجهات النظر المجسدة الذي تسعى إليه الرواية ليس حداً أقصى منطقياً منتظماً ، ليس حداً أقصى معنوياً خالصاً في تصوير وجهات النظر المحتملة ، لا ، بل إنه اشتمال مشخص وتاريخي على اللغات الاجتماعية الايديولوجية الفعلية الداخلة في تفاعل في عصر ما والمنتمة إلى وحدة متناقضة واحدة في طور التكوّن والصيرورة . ان كل لغة تأخذ تردّد على الخلفية المشيعة للحوارية التي للغات العصر الأخرى وفي تفاعل حوارى مباشر معها (في الحوارات المباشرة) على نحو غير الذي كانت تردّد عليه فيما لو كانت « في ذاتها » ان صبح التعبير (أي دون علاقتها باللغات الأخرى) . فاللغات المختلفة وأدوارها ومعناها التاريخي الفعلي لا تتكشف تماماً وحتى النهاية إلا في كلية التنوع الكلامي للعصر ، تماماً كما لا يتكشف المعنى النهائي ، الأخير لرد ما في حوار إلا حين ينتهي الحوار، إلا حين يقول كل الأطراف مألديهم ، أي في سياق حديث كامل مكتمل فقط . هكذا لغة « أداميس » على شفاه دون كيخوت لا تكشف ذاتها وملء معناها التاريخي حتى النهاية إلا في كلية حوار اللغات في عصر سرفنتس .

ولنتقل إلى اللحظة الثانية التي تبين الفرق بين الخطين الأول والثاني. ان رواية الخط الثاني تطرح في مقابل مقولة الأدبية نقد الكامة الأدبية بما هي كذلك ، والكامة الروائية قبل غيرها . والنقد الذاتي

الكلمة هذا هو خصيصة الجنس الروائي الجوهرية . ان الكلمة تُنقد من حيث علاقتها بالواقع : من حيث ادعاؤها عكس الواقع عكسا أميناً ، وتوجيه الواقع وإعادة بنائه (الدعاوى الطوباوية للكلمة) ، والحلول محلّ الواقع بوصفها بديله (الحلم ، التخيل القائم مقام الحياة) . حتى إننا نجد في « دون كيخوت » اختبار الكلمة الروائية الأدبية بالحياة ، بالواقع . وبقيت رواية الخط الثاني في تطورها اللاحق رواية اختبار الكلمة الأدبية إلى حدّ ما ، إلاّ اننا نلاحظ نمطين من هذا الاختبار .

النمط الأول يركز نقد الكلمة الأدبية واختبارها حول البطل - «الإنسان الأدبي» الذي ينظر إلى الحياة بعيني الأدب ويحاول أن يحيا «حسب الأدب» ودون كيخوت ومدام بوفاري أشهر نماذج هذا النمط . إلا أن «الإنسان الأدبي» واختبار الكلمة الأدبية المرتبط به موجودان في كل رواية كبيرة تقريباً - هذه هي بقدر أو بآخر حال كل أبطال بلزاك ودوستويفسكي وتورغنيف وغيرهم . الشيء المختلف فقط هو وزن هذه اللحظة في كلية الرواية .

أما النمط الثاني من الاختبار فيدخل المؤلف الذي يكتب الرواية («كشف الطريقة» حسب مصطلحات الشكليين) إنما ليس بصفة بطل ، بل بصفة المؤلف الفعلي لهذا العمل . فإلى جانب الرواية المباشرة تعطى مقاطع من «رواية عن الرواية» (والنموذج الكلاسيكي لهذا النمط هو «تريسترام شندي» بطبيعة الحال) .

وبالإضافة إلى ذلك يمكن لكلا النمطين من اختبار الكلمة الأدبية أن يجتمعا ويتحدّا . وهكذا نجد حتى في «دون كيخوت» عناصر رواية عن الرواية (المساجلة بين المؤلف ومؤلف الجزء الثاني المزور) . ثم

يمكن لأشكال اختبار الكلمة الأدبية أن تكون جدّ مختلفة (وأنواع النمط الثاني متباينة بنوع خاص) . وأخيراً لا بدّ من التنويه تنوياً خاصاً باختلاف درجة محاكاة الكلمة الفنية المختبرة. فالقاعدة أن اختبار الكلمة يقترن بمحاكاتها الساخرة ، لكن درجة المحاكاة الساخرة وكذلك درجة قدرة الكلمة المحاكاة على المقاومة الحوارية يمكن أن تختلفا اختلافاً كبيراً: من المحاكاة الأدبية الخارجية والفجّة (التي هي غاية ذاتها) وحتى التضامن شبه الكامل مع الكلمة المحاكاة (« السخرية الرومنطيقية ») وفي موقع وسط بين هذين الحدين الأقصىين ، أي بين المحاكاة الأدبية الخارجية وبين « السخرية الرومنطيقية » ، نجد رواية « دون كيخوت » بكلماتها المحاكية ذات الحوارية العميقة إنما الموازنة بحكمة . ويمكن ، استثناءً ، اختبار الكلمة الأدبية في الرواية دون أي أثر للمحاكاة والمثال الحديث المثير للاهتمام هو رواية م . برشفين « وطن الغرائيق » . فالنقد الداتي للكلمة الأدبية هنا (رواية عن الرواية) يتحول إلى رواية فلسفية عن الابداع تخلو من أي محاكاة ساخرة .

وهكذا تخلي مقولة الأدبية في الخط الأول بدعواها الدوغماتية عن دورها الحيوي المكان لاختبار الكفاءة الأدبية وتقدها الداتي في روايات الخط الثاني .

ومع مطلع القرن التاسع عشر يشتهي التعارض الحاد بين خطي الرواية الاسلوبيين : بين أماديس من جهة وغرغنتوا وبنتغرويل ودون كيخوت من جهة أخرى ؛ بين رواية الباروكو الرفيعة ورواية « البسيط جداً » (Simplissimus) وروايات سوريل وسكارون من ناحية أخرى ؛

(١) الرواية لريبلسهوزن .

بين رواية الفروسية من جهة وملحمة المحاكاة الساخرة والقصة الهجائية ورواية النصب من ناحية أخرى ؛ بين روسو وريتشاردسون من ناحية وفيلدنغ وستيرن وجان بول وغيرهم من ناحية أخرى. يمكننا بالطبع أن تتبع حتى يومنا هذا تطوراً خالصاً إلى حد ما لكل من الخطين ، لكن هذا التطور يجري بعيداً عن الطريق الأساسي للرواية الجديدة. فكل أنواع رواية القرنين التاسع عشر والعشرين التي تنطوي على قيمة ما تحمل طابعاً مختلطاً ، وإن كان الخط الثاني هو المهيمن فيها طبعاً . وما له دلالة أن الخط الثاني إياه يهيمن أسلوبياً حتى في رواية الاختبار الخاصة التي تعود إلى القرن التاسع عشر ، مع أن لحظات الخط الأول فيها قوية نسبياً . ويمكن القول إن سمات الخط الثاني تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس الروائي عامة . فالكلمة الروائية أظهرت إمكاناتها الخاصة بها دون سواها في الخط الثاني تحديداً . والخط الثاني هو الذي كشف مرةً ولكل مرةً الامكانيات الكامنة في الجنس الروائي . وفيه أصبحت الرواية ما هي عليه .

فما هي المقدمات السوسولوجية لكامة الخط الاسلوبي الثاني الروائية؟ لقد نشأت الرواية حين وُجدت أفضل الشروط لتفاعل اللغات والإنارة المتبادلة بينها ، لتحوّل التنوع الكلامي من « الوجود في ذاته » (حين لا تعرف الذات إحداها الأخرى أو حين تستطيع إحداها تجاهل الأخرى) إلى « وجوده لذاته » (حين تتكشف لغات التنوع الكلامي إحداها للأخرى وتُضحي إحداها الخلفية المشبعة للحوارية بالنسبة إلى الأخرى). ان لغات التنوع الكلامي كالمرآيا الموجهة إحداها إلى الأخرى التي تعكس كل بطريقة قطعة ، زاوية صغيرة من العالم ، تجعلنا نخمن ونرى

خلف أشكالها المتبادلة الانعكاس عالمياً أوسع وذا مستويات وآفاق أكثر مما تستطيع لغة واحدة ، مرآة واحدة أن ترينا .

ان عصر الاكتشافات الفلكية والرياضيات والجغرافية الكبرى التي حطمت محدودية العالم القديم وانغلاقه ، محدودية القيمة الرياضية ، ووسعت حدود العالم الجغرافي القديم ، ان عصر الانبعاث والبروتستنتية اللذين حطّما مركزية القرون الوسطى الايديولوجية الكلامية ، إن عصرأ كهذا لم يكن ليناسبه إلا وعي لغوي غاليليئي ، وعي جسّد ذاته في كلمة الخط الاسلوبي الثاني الروائية .

وختاماً لابد لنا من إيراد بعض الملاحظات المنهجية.

ان عجز الاسلوبية التقليدية التي لا تعرف إلا وعياً لغوياً بطليموسيا أمام فرادة النثر الروائي الحقيقية ، وعدم صلاحية المقولات الاسلوبية التقليدية التي تستند إلى وحدة اللغة وإلى القصيدة المتساوية المباشرة لكل مقومات هذه اللغة للتطبيق على هذا النثر ، وتجاهل القيمة المؤسسية الهائلة التي للكلمة الغريبة والتي لوضع الكلام غير المباشر ، المتحفظ ، هذا كله أدى عادة إلى استبدال التحليل الاسلوبي للنثر الروائي بوصف لساني محايد للغة عمل ما أو إلى ما هو أسوأ من ذلك - أعني وصف لغة كاتب ما .

لكن وصفاً كهذا للغة لا يمكنه بذاته أن يقدم شيئاً لفهم الاسلوب الروائي . زد على ذلك أنه باطل منهجياً حتى بوصفه وصفاً لسانيا للغة ، ذلك أنه لا توجد في الرواية لغة واحدة بل لغات تقترن فيما بينها في وحدة اسلوبية خالصة وليس في وحدة لغوية إطلاقاً (كما يمكن للهجات أن تختلط وتشكل وحدات لهجوية جديدة) .

إن لغة رواية الخط الثاني ليست لغة واحدة تشكلت منشئاً من اختلاط لغات ، لكنها ، كما نوهنا أكثر من مرة ، نظام فني فريد للغات لا تقع في مستوى واحد . وحتى لو صرفنا النظر عن كلام الشخص و عن الأجناس الدخيلة ، فإن كلام المؤلف ذاته يبقى مع هذا نظام لغات اسلوبياً : إذ ان كتلا هامة من هذا الكلام تؤسلب (مباشرة أو بالمحاكاة الساخرة ، أو بسخرية) اللغات الغريبة ، وتتأثر فيها الكلمات الغريبة غير منضبطة بل تعود شكلاً إلى كلام الكاتب لكنها مبنية بوضوح عن شفثيه بنبرة سخرية أو محاكاة ساخرة أو محاكاة أو بأي نبرة تحفظ أخرى . إن إرجاع كل هذه الكلمات الموزعة توزيعاً أور كستراليا والمغرب إلى القاموس الواحد لمؤلف ما ، وإرجاع الخصائص الدلالية والنحوية للكلمات والأشكال الموزعة توزيعاً أور كستراليا إلى خصائص الدلالة والنحو لدى المؤلف ، أي ادراك هذا كله ووصفه وكأنه السمات اللسانية للغة ما واحدة للمؤلف أمر غير معقول وسخيف كلام معقولة وسخف « تجيير » الأخطاء اللغوية التي يقتربها أحد شخوص الرواية ويعرضها المؤلف عرضاً « مادياً » لحساب لغة هذا الكاتب . ان نبرة المؤلف موجودة بالطبع على كل هذه العناصر اللغوية الموزعة توزيعاً أور كستراليا والمغرب ، وهذه العناصر محكومة في نهاية المطاف بإرادة المؤلف الفنية ، وهي من مسؤوليته الكاملة ، لكنها لا تعود إلى لغة المؤلف ولا تقع ولغته في مستوى واحد . ان وصف لغة الرواية مهمة لا معنى لها من الناحية المنهجية لأن موضوع هذا الوصف نفسه — أي اللغة الواحدة للرواية — لا وجود له إطلاقاً .

إن ما يعطى في الرواية هو نظام فني للغات أو بكلام أدق لصور اللغات ، والمهمة الفعلية لتحليل الرواية تحليلاً اسلوبياً هي الكشف عن

اللغات الموزعة أوركسترايا المتوفرة في قوام الرواية ، وفهم درجة
ابتماد كل لغة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، ومختلف زوايا
انعكاس المقاصد فيها ، وفهم علاقاتها الحوارية المتبادلة ، وأخيراً تحديد
الخلفية المتنوعة كلامياً المشيعة للحوارية خارج العمل بالنسبة لكلمة
المؤلف المباشرة فيما لو وجدت هذه الكلمة المباشرة (وهذه المهمة الأخيرة
هي الأساسية بالنسبة لرواية الخط الأول) .

إن حل هذه المهام الاسلوبية يفترض أول ما يفترض نفاذاً فنياً
إيديولوجياً عميقاً إلى صلب الرواية (١). مثل هذا النفاذ (المدغم
بالمعرفة بطبيعة الحال) يستطيع وحده استكناه الفكرة الفنية الجوهرية
للكل الروائي والشعور ، انطلاقاً من هذه الفكرة ، بأدق الفروق في
ابتعاد لحظات اللغة المختلفة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، وبأدق
الفروق في تنبير المؤلف للغات وللحظاتها المختلفة الخ . ولا تستطيع أي
ملاحظات لسانية مهما دقت الكشف أبداً عن حركة مقاصد المؤلف
هذه ولا عن لعبها بين اللغات المختلفة ولحظاتها . إن الإدراك الإيديولوجي
الفني لكلية الرواية يجب أن يوجه طول الوقت تحليلها الاسلوبي .
وعليتنا ألا ننسى بالإضافة إلى ذلك أن اللغات المدخلة في الرواية أخذت
شكل صور فنية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خاماً) ، وإن هذا
الشكل الذي اتخذته يمكن أن يكون فنياً وموفقاً بدرجة أو بأخرى ،
وإن يتجاوب بقدر أو بآخر وروح اللغات المصورة وقوتها .

لكن النفاذ الفني وحده لا يكفي بطبيعة الحال . فالتحليل الاسلوبي

(١) مثل هذا النفاذ يفترض أيضاً تفويماً الرواية ، وليس تفويماً الفني بالمعنى الضيق
وإنما أيضاً تفويماً الايديولوجي ، ذلك أنه لا فهم فني دون تفويماً .

يصطدم بجملة صعوبات ، خصوصاً حين يتعامل مع أعمال تعود إلى عصور بعيدة ولغات غريبة حيث لا يجد الإدراك الفني سنداً له في السايقة اللغوية الحية . في هذه الحالة تبدو اللغة ، نتيجة ابتعادنا عنها ، وكأنها في مستوى واحد ، فنحن لا نشعر فيها بالبعد الثالث ولا بالفروق بين المستويات والأبعاد . هنا تستطيع الدراسة اللغوية التاريخية اللسانية للنظم اللغوية والأساليب (الاجتماعية ، المهنية ، الجنسية ، الاتجاهية الخ) الموجودة في عصر ما مساعدتنا مساعدة جوهرية في استعادة البعد الثالث في لغة الرواية واستعادة التباين والمسافات فيها . لكن اللسانيات المعاصرة تظل دعامة ضرورية للتحليل الاسلوبي حتى لدى دراستنا الأعمال المعاصرة .

إلا أن هذا أيضاً لا يكفي . فبدون فهم عميق للتنوع الكلامي ، ولحوار اللغات في عصر ما ، لا يمكن للتحليل الاسلوبي للرواية أن يكون مثمراً . ولكن كيف نفهم هذا الحوار ، كيف نسمع بوجه عام هنا حواراً لأول مرة ، لا تكفيها المعرفة اللسانية والاسلوبية بهيئة اللغات ، بل يلزمنا فهم عميق للمعنى الاجتماعي الايديولوجي لكل لغة ، ومعرفة دقيقة بالتوزيع الاجتماعي لكل أصوات العصر الايديولوجية .

إن تحليل الاسلوب الروائي يصطدم بصعوبات من نوع خاص تحددها سرعة جريان عمليتي تحويل تخضع لهما أي ظاهرة لغوية : عملية القوينة (CanOnisation) وعملية إعادة التثوير .

فبعض عناصر التنوع الكلامي المندخلة في لغة الرواية كالتعبير المحلية والمهنية التقنية الخ يمكنها أن تخدم توزيع المؤلف لمقاصده (وبالتالي تستخدم بتحفظ ، مع احتفاظ بمسافة معينة) . وبعض عناصر التنوع الكلامي الأخرى ، الشبيهة بالأولى ، تكون قد فقدت في اللحظة

إياها نكهتها « اللغوية الغريبة » التي تكون اللغة الأدبية قد قوننتها وكرستها وبالتالي لا يعود المؤلف يشعر بها في نظام لهجة محلية أو أرغة ، بل في انظام اللغة الأدبية. وسيكون خطأ فادحاً عزو وظيفة التوزيع الأوركسترالي إليها : فهي قد صارت ولغة المؤلف في مستوى واحد ، أو صارت ، فيما لو لم يكن المؤلف متضامناً حتى مع اللغة الأدبية المعاصرة ، في مستوى لغة موزعة أوركستراليا أخرى (لغة أدبية وليست محلية) . ولكن يصعب جداً في حالات أخرى تقرير ماهو الشيء الذي أصبح بالنسبة إلى المؤلف عنصراً مقونناً من عناصر اللغة ، وماهو الشيء الذي لا زال يشعر فيه بالتنوع الكلامي . وتعظم هذه الصعوبة بقدر ما يبعد العمل المجال عن الوعي المعاصر . ففي العصور التي يبلغ فيها التنوع الكلامي مداه ، أي حين يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوتراً وقويا بشكل خاص ، حين يغمر التنوع الكلامي اللغة الأدبية من كل النواحي ، أي بالضبط في العصور الأكثر مناسبة للرواية ، تُقوّن الحظائب التنوع الكلامي وتنتقل من نظام لغة إلى آخر بسهولة وسرعة مفرطتين : تنتقل من لغة معيشة إلى لغة أدبية ، ومن لغة أدبية إلى لغة معيشة ، من أرغة مهنية إلى لغة معيشية عامة ، من جنس إلى جنس آخر الخ . وفي هذا الصراع المتوتر تبرز الحدود وتمحي في آن ، ويستحيل أحياناً تبين أين بالضبط امحت الحدود وانتقل أحد أطراف الصراع إلى أرض الغير . وهذا كله يولد صعوبات هائلة أمام التحليل . وفي العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات أكثر محافظة وتجري عملية القوينة على نحو أبطأ وأصعب يمكن اقتفاء آثارها بسهولة . الا أنه يجب القول ان سرعة القوينة لا تخلق صعوبات إلا في تفاصيل التحليل الاسلوبي ودقائقه (وفي المقام الأول لدى تحليل الكلمة الغريبة المنشورة

شتاتاً في كلام المؤلف) ، إلا أنها لا تستطيع إعاقه فهم اللغات الأساسية الموزعة اوركستريالاً والمسارات الأساسية لحركة المقاصد ولعبها .

والعمامة الثانية - تغيير مواقع النبذة - أعقد كثيراً ، ويمكنها تشويه الأسلوب الروائي تشويهاً أكثر جوهرية . فهذه العملية تمس إحساسنا بالمسافات ونبرات المؤلف المتحفظة إذ تمحي الفروق بينها بالنسبة إلينا وقد تلغيها تماماً في أحيان كثيرة . لقد تهيأ لنا أن قلنا ان بعض أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها تفقد بسهولة كبيرة بالنسبة إلى الإدراك صوتها الثاني وتتحد بالكلام المباشر الأحادي الصوت . وهكذا فالمحاكاة الساخرة ، حيثما لا تكون غاية بذاتها بل تتصل بوظيفة تصويرية ، يمكنها في ظروف معينة أن تضع بسرعة وسهولة كبيرتين بالنسبة إلى الإدراك أو أن يضعف زخمها إلى حد كبير . لقد سبق وقلنا ان الكلمة المحاكاة محاكاة ساخرة في الصورة الثرية الأصيلة تبدي مقاومة حرارية داخلية للمقاصد المحاكية محاكاة ساخرة : فالكلمة ليست مادة «شيثية» ميتة في يد الفنان الذي يتعامل بها ، بل كلمة حية ومتماسكة وأمينة مع نفسها في كل شيء ، كلمة قد تصبح غير مناسبة لوقيتها ومضحكة ، لكن معناها إذا تحقق مرة لا يمكنه أن يخون نهائياً أبداً . فمع تغير الظروف قد يعطي هذا المعنى ومضات جديدة وساطعة ويحرق القشرة «الشيئية» التي نمت عليه وبالتالي يحرم نبذة المحاكاة الساخرة أرضيتها الحقيقية ويعتّمها ويطفئها . وبالإضافة إلى ذلك يجب أخذ الخصوصية التالية لأي صورة ثرية عميقة بعين الاعتبار وهي أن مقاصد المؤلف تتحرك فيها وفق خط منحني ، وان المسافات بين الكلمة والمقاصد تتغير باستمرار ، أي ان زاوية الانعكاس تتغير ، ففي أعلى الخط المنحني

يمكن أن يوجد تضامن كامل بين المؤلف وصورته (الصورة التي يرسمها) ، وان يتوحد صوتهما ، بينما يمكن أن تنشأ في النقاط الدنيا من الخط المنحني ، على العكس من ذلك ، شيئية كاملة للصورة وبالتالي محاكاة ساخرة لها فجأة ومفتقرة إلى الحوارية العميقة . ويمكن لاندماج مقاصد المؤلف والصورة وللشيئية التامة للصورة أن يتناوبا بشكل حاد في مقطع صغير من العمل (مثال ذلك ما نجده عند بوشكين بالنسبة إلى صورة اونيغين ، وإلى صورة لينسكي جزئياً) . وبطبيعة الحال يمكن للمخطط المنحني لحركة مقاصد المؤلف ان يكون على درجة قليلة أو كبيرة من الحدة ، ويمكن للصورة الفنية بدورها أن تكون أكثر استقراراً وتوازناً . ويمكن في حال تغيّر ظروف إدراك الصورة ان يصبح الخط المنحني أقل حدة ، وقد يتحول ، ببساطة ، إلى خط مستقيم : في هذه الحال تصبح الصورة كأيها إما قصديّة مباشرة أو على العكس شيئية خالصة ومحاكية محاكاة ساخرة فجأة .

علام يتوقف التغير في نبرة صور الرواية ولغاتها ؟ إنه يتوقف على تغيّر الخلفية التي تشيع الحوارية فيها ، على التغيرات في قوام التنوع الكلامي . فغني تغيّر الحوار بين لغات العصر تأخذ لغة الصورة تتردد بشكل مختلف ، ذلك لأنها تدار بشكل مختلف ، ذلك لأنها تُدرك على خلفية مشبعة للحوارية فيها تختلف عن سابقتها . وفي هذا الحوار الجديد يمكن أن تتعاضد في الصورة وكلماتها قصديتها الخاصة المباشرة وتعمق ، أو ، على العكس ، يمكن أن تصبح الصورة شيئية تماماً : الصورة الهزلية يمكن أن تصبح أساسية ، والصورة المفضوحة فاضحة الخ .

وفي مثل هذا النوع من إعادة التعبير ليس هناك تخطيط فاضح لإرادة المؤلف . ويمكن القول إن هذه العملية تجري في الصورة ذاتها وليس

في ظروف الإدراك المتغيرة فقط ، إذ ان جلّ ما تفعله هذه الظروف هو أنها تفعلّ القدرات الموجودة في هذه الصورة أصلاً (والحقيقة أنها أضعفت في الوقت نفسه قدرات أخرى) . ويمكننا التأكيد ، ولنا بعض الحق في ذلك ، ان الصورة في وجه ما من الوجوه تُفهم وتُسمع أفضل من ذي قبل . وعلى أي حال فان قدراً من عدم الفهم هنا يقترن بفهم جديد ومعمّق .

ان عملية تغيير التنبير هي ، في حدود ما ، عملية حتمية ومشروعة لا بل مشمّرة . لكن هذه الحدود يمكن تخطيها بسهولة حين يكون العمل بعيداً عنا وحين نأخذ في ادراكه على خلفية غريبة عنه تماماً . وفي حالة إدراك كهذا يمكن للعمل أن يتعرض إلى إعادة تنبير تشوّهه جذرياً ؛ هكذا كان مصير الكثير الكثير من الروايات القديمة . لكن الذي يشكل خطورة خاصة على العمل هو إعادة تنبير مستبدلة مبسّطة تهبط من كل الوجوه دون مستوى فهم المؤلّف (وعصره) ، وتحول الصورة الثنائية الصوت إلى صورة أحادية الصوت مسطحة : إلى صورة بطولية زائفة وانفعالية عاطفية ، أو على العكس إلى هزلية بدائية . هكذا على سبيل المثال حُمل الإدراك البدائي الضيق الأفق لصورة لينسكي ، وحتى لصورة قصيدته « لينسكي » « أين أين انسحبت » المتسمة بميسم المحاكاة الساخرة ، على « محمل الجلد » ، أو الادراك البطولي الخالص لبتشورين بأسلوب أبطال مارلينسكي .

ان أهمية عملية تغيير مواقع النبذة عظيمة جداً في تاريخ الأدب ، فكل عصر يغيّر على طريقته نبذة العمل الأقرب إليه زمنياً . والحياة التاريخية للمؤلفات الكلاسيكية هي في الحقيقة عملية تغيير مستمرة

لنبرتها الاجتماعية الايديولوجية . وهذه الاعمال قادرة ، بفضل
الامكانيات القصصية الكامنة فيها ، على أن تكشف في كل عصر وعلى
الخلفية الجديدة المشبعة للحوارية فيها لحظات معنوية جديدة باستمرار ؛
وبالتالي يستمر قوامها المعنوي في النماء والتطور . كما ان تأثيرها في
الإبداع اللاحق يتضمن بالضرورة إعادة التنبير . ان الصور الجديدة في
الأدب غالباً ما تنشأ عن طريق إعادة تنبير الصور القديمة ، وعن طريق
نقلها من مقام نبروي إلى آخر ، من المستوى الهزلي إلى المأساوي على
سبيل المثال ، أو العكس .

ويورد ف . ديبيليوس في كتبه أمثلة شائعة على مثل هذا الخلق
للصور الجديدة عن طريق إعادة تنبير القديمة . فالأنماط المهنية والفنية
للرواية الانكليزية — الأطباء ، ورجال القانون ، والإقطاعيون — ظهرت
أول ما ظهرت في الأجناس الهزلية ، ثم انتقلت إلى المستويات الهزلية
الثانوية للرواية بصفتها شخصاً « شيطانية » ثانوية ، ومن ثم انتقلت بعد
فترة إلى المستويات العليا للرواية واستطاعت أن تصبح أبطالها الرئيسيين .
ولاحدى الوسائل الجوهرية لتحويل البطل من المستوى الهزلي إلى مستوى
أرفع هو تصويره في محنته وآلامه . فالام البطل تنقل البطل الهزلي إلى
مقام آخر ، أرفع . هكذا ساعدت صورة البخل الهزلية التقليدية على
استيعاب صورة الرأسمالي الجديدة مرتقية بها حتى صورة دومي
المأساوية .

ولإعادة تنبير الصورة الشعرية وتحويلها إلى صورة نثرية أو العكس
أهمية خاصة . هكذا نشأت في القرون الوسطى ملحمة المحاكاة الساخرة
التي قامت بدور جوهري في التمهيد لرواية الخط الثاني (وإنجازها

الكلاسيكي هو اريوستو) . كما ان اعادة تنبير الصور لدى نقلها من ميدان الأدب إلى الفنون الأخرى (الدراما ، الأوبرا ، الرسم) ذات أهمية كبيرة . والمثال الكلاسيكي على هذا هو التغيير الكبير نسبياً في موقع النبر الذي أدخله تشايكوفسكي على « يفغيني اونيغين » ، والذي أثر تأثيراً كبيراً في الإدراك الضيق لصور هذه الرواية بعد أن خفّف من شحنة المحاكاة الساخرة فيها (١) .

تلكم هي عملية إعادة التنبير . وعلينا أن نعترف بقيمتها الانتاجية العالية في تاريخ الأدب . ولزام علينا ، في دراستنا الاسلوبية الموضوعية لروايات العصور القديمة ، ان نأخذ هذه العملية بالاعتبار دائماً ، وأن نربط بدقة الاسلوب الذي ندرسه بخلفية التنوع الكلامي لعصره التي تشيع فيه الحوارية . ثم ان الأنخذ بعين الاعتبار لكل التغييرات اللاحقة في موقع النبر التي تطرأ على صور رواية ما ، على صورة دون كيخوت مثلاً ، يكتسب أهمية كشفية هائلة ، فهو يعمق ويوسع فهمها الايديولوجي الفني ، ذلك ان الصور الروائية العظيمة تستمر في النماء والتطور حتى بعد ولادتها ، وقادرة على التحول تحوُّلاً خلاقاً في العصور الأخرى البعيدة عن يوم وساعة ولادتها .

١٩٣٤ - ١٩٣٥

(١) إن مسألة الكلمة الثنائية الصوت المحاكاتية والساخرة (وبتميز أدق مثيلاتها) في الأوبرا والموسيقا والرقص (وقصات المحاكاة الساخرة) مسألة بالغة الخطورة .

من تاريخ الكلمة الروائية

١

لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جدد قصير :
فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية
جنساً شعرياً مستقلاً ، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة.
وأوائل منظري الرواية يُوي (« Essai sur L'origine des romans »)
1670) ، فيلند (في مقدمته المعروفة لـ « أغاتون » ١٧٦٦-١٧٦٧) ،
بلننبورغ (« versuchuber den Roman » ، ١٧٧٤ وقد صدرت
الدراسة غفلاً من اسم صاحبهما) والرومنطيقون (فريدريك
شليغل ، نوفاليس) لم يتطرقوا على الإطلاق تقريباً إلى المسائل
الأسلوبية (١) . وأخذ يتنامى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

(١) كان الرومنطيقون يؤكّدون أن الرواية جنس مختلط (مزج بين الشعر والنثر)
يضم في قوامه أجناساً مختلفة (لا سيما الغنائية) لكن الرومنطيقين لم يستخلصوا من تأكيدهم
هذا استنتاجات أسلوبية . انظر على سبيل المثال « رسالة في الرواية » لصاحبها فريدريك
شليغل .

اهتمام حاد بنظرية الرواية بوصفها الجنس الأوروبي الأساسي (١) ،
لكن الدراسة كانت تركز بشكل يكاد يكون مطلقاً على مسائل البناء
والموضوع (الثيما) (٢) ، لكن مسائل الاسلووية لم تلمس فيها إلا عرضاً ،
بل كانت تعالج بلا مبدئية كاملة .

وبدءاً من عشرينات هذا القرن تبدل الموقف تبديلاً حاداً إلى درجة ما :
فقد صدر عدد ليس بالقليل من الأعمال التي تتناول اسلووية بعض
الروائيين وبعض الروايات . وكانت هذه الأعمال غنية في الكثير من
الأحيان بالملاحظات القيمة (٣) لكن خصائص الكلمة الروائية ، لكن
الخصوصية الاسلووية للجنس الروائي لم يكشف النقاب عنها . زد على
ذلك انه حتى قضية هذه الخصوصية ذاتها لم تطرح حتى الآن بالمبدئية
المطلوبة . فنحن نلاحظ خمسة أنماط في المقاربة الاسلووية للكلمة
الروائية : (١) يجري تحليل أدوار (*) المؤلف في الرواية ، أي كلمة
المؤلف المباشرة فقط (والمفروزة ، إلى هذا ، بقدر أو بآخر من الصحة) ،
من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة المباشرة (الاستعارات ،

(١) في ألمانيا بدءاً من أعمال شيلها من (التي أخذت تظهر من عام ١٨٦٤) ، وعلى
الأخص بدءاً من دراسة ر . ويمن 1902 « goethes Romantechnik » ، وفي
فرنسا بدءاً من برونيير ولنسون أساساً .

(٢) اقترّب باحثو تقنية « التأطير » في النثر الفني « Ramenerzahlung » (
ودور الراوية في الملحة « kate Friedeman . Die Rolle des Erz/
(ahlers in der Epik . Leipzig 1910 من القضية المبدئية في الرواية وهي
تعددية أساليب ومستويات الجنس الروائي ؛ لكن هذه القضية بقيت دون معالجة على المستوى
الاسلووي .

(٣) يمثل عمل H.Hatzfeld . Don- Quijote als Worthunst Werk , 1927 Leipzig-Berlin أهمية خاصة .

(*) الدور بمعناه الموسيقي « المترجم »

التشابه ، التنخل المفرداتي الخ (؛ ٢) يتم استبدال التحليل الاسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنياً بوصف ألسني محايد للغة الروائي (١) ؛ (٣) تُختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي يُنسب إليه الروائي (المميزة للاتجاه الرومنطقي ، الطبيعي ، الانطباعي إلخ) (٢) ؛ ٤) يجري البحث في الرواية عمّا يعبر عن فردية المؤلف ، أي تحلل لغة الرواية على أنها اسلوب الفردي للغة الروائي (٣) ؛ ٥) تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي ، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية (٤) .

ان أنماط التحليل الاسلوبي الخمسة هذه كلها تُغفل بقدر أو بآخر خصائص الجنس الروائي والظروف الخاصة لحياة الكلمة في الرواية. فهي لا تأخذ لغة الروائي واسلوبه على أنهما لغة الرواية واسلوبها ، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيراً عن فردية فنية معينة وإما بوصفهما اسلوب اتجاه معين ، وإما بوصفهما ظاهرة اللغة الشعرية العامة. فردية المؤلف الفنية والاتجاه الأدبي ، والخصائص العامة للغة الشعرية ، وخصائص

(١) وعلى سبيل المثال كتاب : I. sainéan . La Langue de Rabelais : Paris ; T . 1 - 1922 . T II - 1923

(٢) ذلك على سبيل المثال كتاب : G. Loexh . Die impressionistisch Syntax der Goncourts. , Nurnberg , 1919 .

(٣) لكم هي حال دراسات الفوسليرين الاسلوبية ، وينبغي التنويه هنا خاصة بأعمال ليوشيتسر في دراسة اسلوبية شارل لوي فيليب وشارل بيغي ومارسيل بروست التي جمعت في كتاب (Stilstudien (B . II. stilsprachen 1928)

(٤) يأخذ كتاب ف . ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » بوجهة النظر هذه ويبين عليها .

اللغة الأدبية لعصر ما تحجب عنا في هذه الحالات كلها الجنس الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة وبالامكانات الخاصة التي يكشفها أمام اللغة . ونتيجة هذا كله أننا نقع في معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنوعات اسلوبية طفيفة نسبياً - فردية أو تخص وتميز اتجاهات أدبية معينة . وهذه التنوعات الاسلوبية الطفيفة تحجب عن ناظرينا حجبا تاما الخطوط الاسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية بوصفها جنساً خاصاً . زد على ذلك ان الكلمة في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جداً يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الاسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة .

ان الفروق بين الرواية وبعض الأشكال الأخرى القريبة منها وبين الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة جوهرية ومبدئية بحيث ان أي محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورية الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق . ذلك ان الصورية الشعرية بالمعنى الضيق ، على الرغم من وجودها في الرواية (في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول) ، ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية . زد على ذلك ان الصورية الشعرية المباشرة هذه تكتسب في الرواية في أحيان كثيرة جداً وظائف خاصة تماماً ، وظائف غير مباشرة . إليكم على سبيل المثال كيف يصف بوشكين شعر لينسكي :

كان يغني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب ،

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير ، كالقمر . . .

(يلي ذلك تطوير التشبيه الأخير)

ان الصور الشعرية (وبالذات التشبيه الاستعارية) التي تصور « نشيد » لينسكي ليس لها معنى شعري مباشر هنا . ويمكن فهمها على أنها صور بوشكينية شعرية مباشرة (مع أن صفات هذا « النشيد » معطاة هنا ، من حيث الشكل ، من قبل المؤلف بوشكين) . ان « نشيد » لينسكي هنا يصف نفسه ، بلغته هو ، وبطريقته الشعرية هو . أما وصف بوشكين المباشر « لنشيد » لينسكي — وهو موجود في الرواية — فيتردد على نحو آخر تماماً :

هكذا كان يكتب بلغة قديمة ومهلهلة

ما يتردد في الأبيات الأربعة التي أوردناها هو نشيد لينسكي نفسه ، هو صوته واساوبه الشعري ، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلف المحاكية محاكاة ساخرة . ولهذا فهما غير مبرزين وغير مفصولين عن كلام المؤلف لا تأليفاً ولا قواعدياً . . ما أمامنا هو صورة نشيد لينسكي ، لكن ليس صورته الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة ، وإنما صورة روائية نموذجية لنشيدته : إنها صورة لغة غريبة ، هي على الضبط في حالتنا هذه صورة أسلوب شعري غريب (هو الرومنطقي العاطفي) . ثم إن الاستعارات الشعرية في هذه الأبيات (كحلم طفل صغير ، كالقمر وغيرها) ليست هنا وسائل تصوير أولى (كما كان بإمكانها أن تكون في نشيد لينسكي نفسه المباشر الرصين) ؛ إذ أنها تصبح هنا موضوع تصوير هو على وجه الضبط تصوير مؤسلب أسلمة محاكاة ساخرة . هذه الصورة الروائية للأسلوب الغريب (مع ما يخل فيها من استعارات مباشرة) في نظام كلام المؤلف المباشر (الذي نصادر عليه) موضوع هنا بين

معترضتين نبرويتين وعلى وجه الضبط بين معترضتي محاكاة ساخرة.
فاذا ما حذفنا هاتين المعترضتين النبرويتين ، وأخذنا ندرك الاستعارات
المستخدمة هنا على أنها وسائل المؤلف نفسه في التصوير المباشر ،
سنحطم بذلك الصورة الروائية للأسلوب الغريب ، أي على وجه الضبط
الصورة التي بناها بوشكين هنا بصفته روائياً . ان لغة لينسكي الشعرية
المصورة بعيدة جداً عن كلمة المؤلف نفسه المباشرة التي صادرننا عليها :
فلغة لينسكي هنا هي مجرد موضوع (إنها شيء تقريباً) ، أما المؤلف
ذاته فيكاد يكون بالكامل خارج لغة لينسكي (نبراته المحاكاتية الساخرة
فقط هي التي تخترق « هذه اللغة الغريبة ») .

وإليكم مثلاً آخر من « أونيجين » :

من عاش وفكر لا بد

ان يحتقر الناس في قرارة نفسه

ومن كان ذا إحساس لا بد

ان يقلقه شبح الأيام التي لن تعود،

لا بد أن يعزف عن المباهج ،

لا بد أن تلسعه أفعى الذكريات

وأن يتأكله الندم . . .

كان بإمكاننا أن نظن أن أمامنا حكمة شعرية مباشرة يقولها المؤلف

نفسه . لكن البيتين التاليين

وهذا كله كثيراً ما يضافي

على الحديث رونقاً كبيراً

(اللذين هما المؤلف الاصطلاحي مع اونيغين) يلقيان ظلاً شبيهاً على هذه الحكمة . ومع ان هذه الحكمة تندرج في كلام المؤلف ، إلا أنها مبنية في مجال فعل صوت اونيغين ، في اسلوب اونيغين . ومرة أخرى نرى أمامنا صورة روائية لأسلوب غريب ، لكنها مبنية على نحو مختلف قليلاً . ان صور هذا المقطع كلها هي موضوع تصوير : فهي تصور بوصفها اسلوب اونيغين ونظرة اونيغين إلى العالم ، فهي تشبه صور نشيد لينسكي من هذه الناحية لكن صور الحكمة المذكورة رغم كونها موضوع تصوير ، إلا أنها ، بخلاف صور النشيد المذكور آنفاً ، تقوم في الوقت نفسه بالتصوير ، وبعبارة أدق تعبر عن فكرة المؤلف ، ذلك ان المؤلف متضامن معها إلى حد كبير على الرغم من أنه يرى محدودية النظرة الأونيغينية البيرونية إلى العالم والاسلوب الأونيغيني وقصورهما . وهكذا فالمؤلف (أي كلمة المؤلف المباشر المصادرة عليها من قبلنا) أقرب كثير إلى « لغة » اونيغين منه إلى « لغة » لينسكي : فهو ليس خارج لغة اونيغين وحسب وإنما فيها أيضاً ، إنه لا يصور هذه « اللغة » وحسب إنما يتكلم إلى حد ما بهذه « اللغة » . والبطل موجود في منطقة الحديث المحتمل معه ، أي في منطقة الاتصال (التماس) الحوارية . ان المؤلف يرى محدودية اللغة — النظرة الاونيغينية التي لا زالت شائعة وقصورها ، ويرى وجهها المضحك المبرز والمصطنع (« موسكوفي في بردة هارولد » ، « معجمه المحشو بالمفردات العصرية الدارجة » ، « أولاً يكون صورة ممسوخة ؟ ») ، لكنه لا يستطيع التعبير في الوقت نفسه عن العديد من الأفكار والملاحظات الجوهرية إلا بمساعدة هذه « اللغة » على الرغم من أنه محكوم عليها تاريخياً ككل . ان صورة اللغة — النظرة إلى العالم الغريبة هذه التي تصور وتصور في آن نمطية ومميزة جداً للرواية . وإلى هذا النمط من الصور بالذات تنتمي أعظم الصور الروائية (صورة

دون كيهخوت على سبيل المثال) . ان الوسائل التصويرية والتعبيرية الشعرية (بالمعنى الضيق) المباشرة التي تدخل في تركيب صورة كهذه تحتفظ بمناها المباشر ، إلا أنه يجري في الوقت نفسه « التحفظ عليها » ، «مظهرتها خارجياً» ، عرضها في نسبتها التاريخية ومحدوديتها وقصورها - إنها نقدية ذاتية إن صح التعبير . إنها تنير العالم كما إنها منارة أيضاً . وكما إن الانسان لا يُستوعب استيعاباً كاملاً في وضعه الفعلي ، كذلك العالم لا يُستوعب كاملاً في الكلمة عنه ؛ فكل اسلوب قائم هو اسلوب محدود ، يترتب استخدامه بتحفظ .

ان المؤلف ، وهو يصور الصورة « المتكلمة بتحفظ » « اللغة » اونيغين (لغة الاتجاه والنظرة إلى العالم) ، أبعد من أن يكون محايداً بالنسبة إلى هذه الصورة : إنه يحتاج هذه الصورة إلى حد ما ، يتحدثها ، يوافقها في تحفظ على أشياء ، يسألها ، يستمع إليها ، لكنه في الوقت نفسه يسخر منها ، يضحك بمحاكاة ساخرة بعض جوانبها الخ ؛ المؤلف ، بعبارة أخرى ، في علاقة حوارية بلغة اونيغين ؛ المؤلف يحدث اونيغين فعلاً ، وهذا الحديث لحظة مكونة جوهرية بالنسبة إلى النثر الروائي كله كما بالنسبة إلى صورة لغة اونيغين . المؤلف يصور هذه اللغة ، يتحدث إليها ، الحديث يتغلغل إلى داخل صورة اللغة ، يشيع الحوارية في هذه الصورة من الداخل . وهكذا هي حال كل الصور الروائية الجوهرية : إنها صورٌ أشيعت فيه الحوارية من الداخل للغات وأساليب ونظرات غريبة (غير منفصلة عن التجسيد اللغوي ، الأسلوب المشخص) . ان نظريات الصور الشعرية السائدة تجد نفسها عاجزة عجزاً تاماً لدى تحليل صور اللغات المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية الداخلية هذه .

ويمكننا لدى تحليل « اونيغين » التقرير دون جهد يذكر أنه يوجد إلى جانب صور لغة اونيغين ولغة لينسكي صورة لغة تاتيانا ، وهي صورة معقدة وعميقة جداً يقوم في أساسها قرن أصيل أشيعت فيه الحوارية الداخلية بين لغة ريتشردسون العاطفية الحاملة (« لغة الفتاة القروية ») وبين اللغة الشعبية لحكايا المربية والقصص المعيشية والأغاني الفلاحية والعرافة الخ . المحدود والمضحك تقريباً والقديم في هذه اللغة يقترن بالحقيقة الرصينة دون حدود والمباشرة للكلمة الشعبية . والمؤلف لا يصور هذه اللغة وحسب ، بل يتكلم بها بشكل جوهري إلى حد كبير . وأجزاء هامة من هذه الرواية معطاة في منطقة صوت تاتيانا ، وهذه المنطقة كمناطق الأبطال الآخرين غير مفردة (مفصولة) تأليفاً ولا نحوياً في كلام المؤلف ، إنها منطقة اسلوية خالصة .

ونجد في « اونيغين » ، بالإضافة إلى مناطق الأبطال التي تمتد على قسم كبير من كلام المؤلف في الرواية ، أساليب محاكاة ساخرة متفرقة لاتجاهات لغات العصر وأجناسها المختلفة (مثال ذلك المحاكاة الساخرة للمطلع الملحمي الكلاسيكي الجديد ، المحاكاة الساخرة لشواهد القبور الخ) . وحتى استطرادات المؤلف الغنائية لا تخلو هي نفسها من لحظات مؤسلبية أسلوبية محاكاة ساخرة أو من لحظات محاجية ساخرة ، وتندرج في قسم منها في مناطق الأبطال . وعلى هذا فالاستطرادات الغنائية في الرواية تختلف اختلافاً مبدئياً ، من وجهة النظر الاسلوية ، عن غنائية بوشكين المباشرة ، إنها ليست غنائية بل صور روائية للغنائية (وللشاعر الغنائي) . ونجد بالتالي لدى التحليل المتعمّن ان الرواية تتفكك كلها تقريباً إلى صور لغات تتصل فيما بينها ، كما بينها وبين المؤلف بعلاقات حوارية أصيلة . وهذه اللغات هي أساساً أنواع مختلفة من لغة العصر

الأدبية التي هي لغة في حالة تكون وتجدد ، تختص باتجاهات معينة وأجناس معينة أو تختص بالحياة اليومية . كل هذه اللغات تصبح هنا بكل وسائلها التصويرية المباشرة موضوع تصوير ، فهي تُعرض هنا بوصفها صور لغات ، بوصفها صوراً نمطية مميّزة ، محدودة ، تكاد تكون مضحكة أحياناً . إلا أن هذه اللغات المصورة تقوم هي نفسها في الوقت نفسه بالتصوير إلى حدّ كبير . إن المؤلف يشارك في الرواية (وهو موجود في كل مكان فيها) بدون لغته المباشرة الخاصة تقريباً . لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً . ولا يجوز وصفها وتحليلها بوصفها لغة واحدة ووحيدة .

وسأوقف عند مثال آخر . إليكم أربعة مقاطع من فصول مختلفة في

« أونيجين » :

١ - هكذا فكر الطائش الشاب (مولودوي)

٢ - . . . المغني الشاب (ملادوي)

لقي حتفه قبل أوانه ! . . .

٣ - أغني الصديق الشاب (ملادوي)

والعديد من نزواته الغريبة . . .

٤ - وماذا لو صرّع بمسدسك

صديق شاب (مولودوي) . . .

نرى هنا في حالتين من الحالات الأربع استخداماً للشكل الكنسي السلافي لكلمة شاب (وهو ملادوي - المترجم) ، وفي حالتين آخرين الشكل الروسي (مولودوي) . فهل نستطيع القول إن الشكاين كإيهما ينتميان إلى لغة المؤلف الواحدة وإلى أسلوبه الواحد ، وإنه إنما اختير

هذا الشكل أو ذلك « لضرورة الوزن » ؟ ان قولاً كهذا سيكون سخافة ما بعدها سخافة بطبيعة الحال . ومع هذا فالكلام في كل المقاطع الأربعة هو كلام المؤلف . لكن التحليل يقنعنا بأن هذه الأشكال تعود إلى نظم أسلوبية مختلفة في الرواية .

ان كلمتي « المغني الشاب » (المقطع الثاني) تقعان في منطقة لينسكي ، وتعطيان في اسلوبه أي في اسلوب الرومنطقية العاطفية المتقادم قليلاً . وينبغي القول إن كلمتي « غنى » و « المغني » بمعنى « كتب الشعر » « والشاعر » يستخدمهما بوشكين في منطقة لينسكي أو المناطق المحاكائية الساخرة أو الشيئية الأخرى (أما بوشكين نفسه فيقول بلغته حين يتكلم عن لينسكي : « هكذا كان يكتب . . . ») أما مشهد المبارزة و « ندب » لينسكي (« ترثون للشاعر يا أصدقاءئي . . . » الخ) فمبنيان إلى حد كبير في منطقة لينسكي ، بأسلوبه الشعري ، إنما يختلط بهما طوال الوقت صوت المؤلف الواقعي واليقظ ؛ والنوتة الموسيقية لهذا الجزء من الرواية معقدة نسبياً وشائعة جداً .

كلمات « أغني الصديق الشاب » (المقطع الثالث) تندرج في إطار محاكاة المطلع الملحمي الكلاسيكي الجديد محاكاة تنكيرية ساخرة . كما ان مقتضيات التنكير المحاكاتي الساخر تفسر أيضاً القرن اللاسلوبي بين الكلمة الرفيعة إنما القديمة الشاب (ملادوي) والكلمة الوضيعة « الصديق » (برياتيل) .

وكلمات « الطائش الشاب » « والصديق الشاب » تندرج في مستوى لغة المؤلف المباشرة المصاغة بروح الاسلوب المحكي الأليف للغة العصر الأدبية .

وعلى هذا فالأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية . ولو أننا ألغينا كل المعترضات النبروية ، و كل أنواع الأصوات والأساليب ، وكل أنواع ابتعاد « اللغات » المصوّرة عن كلمة المؤلف المباشرة ، لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية الأسلوبية غير المتجانسة لا يشدها معنى ولا أسلوب . لغة الرواية لا يجوز وضعها في مستوى واحد ، وصفها في خط واحد . إنها نظام مستويات متقاطعة . في « أونيفين » تكاد لا توجد كلمة بوشكينية واحدة بالمعنى المطلق كما نجدتها في شعره الغنائي أو قصائده مثلاً . ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد . لكنه يوجد في الوقت نفسه ، مع هذا ، مركز لغوي (كلمي أيديولوجي) للرواية . والمؤلف (بوصفه صانع الكل الروائي) يتعدّى العتور عليه في أي من مستويات اللغة : إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات . والمستويات المختلفة تبتعد بقدر أو بآخر عن المركز الذي للمؤلف هذا .

أطلق ييلنسكي اسم « موسوعة الحياة الروسية » على رواية بوشكين . وهذه الموسوعة ليست موسوعة أشياء الحياة اليومية الخرساء . ذلك أن الحياة الروسية تتكلم هنا بأصوات العصر ولغاته وأساليبه كلها . واللغة الأدبية لا تُقدّم في الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تماماً والمطلقة ، بل تُقدّم في تنوعها الكلامي الحي بالضبط ، في عملية تكوينها وتجديدها . إن لغة المؤلف تسعى إلى تجاوز « الأدبية » السطحية للأساليب القديمة التي في طريقها إلى الزوال و « أدبية » لغات الاتجاهات الأدبية الشائعة آنذاك ، وإلى التجديد على حساب العناصر الجوهرية في اللغة الشعبية (ولكن ليس على حساب التنوع الكلامي اللفظي والعامي) .

رواية بوشكين هي نقد ذاتي للغة العصر الأدبية يتم عن طريق الإنارة المتبادلة بين أنواع اللغة الأساسية - أنواع الاتجاهات والأجناس والحياة اليومية . لكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجردة بطبيعة الحال . فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملي هذه النظرات من الأحياء : الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي ومشخص تاريخياً . فمن وجهة النظر الاساوية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية واحدة ، هذا إلى أن « لغات » معينة تبتعد بقدر أو بآخر وبطرق مختلفة عن مركز الرواية الفني الايديولوجي الموحد .

ان البناء الأسلوبى لرواية « يفغيني اونغين » نمطي بالنسبة إلى أي رواية حقيقية . فكل رواية هي بقدر أو بآخر نظام صور « لغات » وأساليب وأنماط وعي مشخصة وغير منفصلة عن اللغة أشيعت فيه الحوارية. اللغة في الرواية لا تصور وحسب ، بل هي نفسها موضوع تصوير ، والكلمة الروائية مشحونة دائماً بنقد ذاتي .

بهذا تختلف الرواية اختلافاً مبدئياً عن الأجناس المباشرة كلها : عن القصيدة الملحمية والقصيدة الغنائية والدراما الخالصة . فهذه الأجناس كلها وكل الوسائل التصويرية والتعبيرية لهذه الأجناس تصبح ، حين تدخل الرواية ، موضوع تصوير . وفي ظروف الرواية تصبح أي كلمة - سواء ملحمية أو غنائية أو درامية خالصة - موضوعاً (شيئاً) ومحدودة ، وفي أحوال كثيرة ، صورة مضحكة في محدوديتها هذه .

ان الصور الخاصة للغات والأساليب ، وتنظيم هذه الصور وتصنيفها في أنماط (وهي متنوعة جداً) والمزاوجة بين الصور في الكل الروائي

ونحولات اللغات والأصوات وتداخلها ، والإفارات المتبادلة فيما بينها—
هذه هي القضايا الأساسية لأسلوبية الرواية .

واسلوبية الأجناس المباشرة والكلمة الشعرية المباشرة تكاد لا تقدم لنا
شيئاً لحل هذه القضايا .

إننا نتكلم عن الكلمة الروائية لأن هذه الكلمة لا تستطيع كشف
كل إمكاناتها الخاصة وبلوغ العمق الحقيقي إلا في الرواية . لكن الرواية
جنس متأخر جداً نسبياً ، في حين أن الكلمة غير المباشرة أي الكلمة
الغريبة المصوّرة واللغة الغريبة الموضوعية بين معترضتين فبرويتين ذات
قدم سحيق ، إذ نقع عليها في مراحل مبكرة جداً من مراحل الثقافة
الكلمية . زد على ذلك أننا نجد قبل ظهور الرواية بزمن بعيد عالماً غنياً
من الأشكال المتنوعة التي تنقل وتحاكي بسخرية ، وتصوّر من زوايا
نظر مختلفة الكلمة الغريبة والكلام الغريب واللغة الغريبة بما في ذلك
لغات الأجناس المباشرة . هذه الأشكال المتنوعة مهّدت للرواية قبل
ظهورها بفترة طويلة . كان للكلمة الروائية تاريخ سابق طويل يضرب
في عمق مئات السنين وآلافها . فقد تشكلت هذه الكلمة ونضجت في
أجناس الكلام الأليف للغة الشعبية المحكية (وهي أجناس لم تدرس إلا
قليلاً حتى الآن) ، وكذلك في بعض الأجناس الفولكلورية والأدبية
الوضيعة . وكانت الكلمة الروائية خلال نشوئها وتطورها المبكر تعكس
الصراع القديم بين القبائل والشعوب والثقافات واللغات ، وكانت تزخر
بأصداء هذا الصراع . فقد كانت تتطور دائماً ، في الواقع ، على تخوم
الثقافات واللغات . إن تاريخ الكلمة الروائية شائق جداً ولا يخلو من
درامية .

ويمكننا أن نلاحظ في تاريخ الكلمة الروائية تأثير عوامل عديدة ومتباينة أشد التباين في الكثير من الأحيان . لكن أهم عاملين في رأينا هما : الضحك والتعدد اللغوي . كان الضحك ينظم أقدم أشكال تصوير اللغة التي (هذه الأشكال) لم تكن أول الأمر سوى هزء من اللغة الغريبة والكلمة الغريبة المباشرة . أما التعدد اللغوي والإنارة المتبادلة بين اللغات المرتبطة به فقد ارتفعاهذه الأشكال إلى مستوى في ايدولوجي جديد صار الجنس الروائي فيه ممكنا .

ومقالتنا هذه مكرسة لهذين العاملين في تاريخ الكلمة الروائية .

٢

ان أحد أقدم أشكال تصوير الكلمة الغريبة المباشرة وأوسعها انتشاراً هو **المحاكاة الساخرة** . فقيم خصوصية شكل المحاكاة الساخرة ؟ إليكم على سبيل المثال **السونيتات (Sonnets)** المحاكية محاكاة ساخرة التي تفتتح بها رواية « دون كيخوت » . فعلى الرغم من أن هذه السونيتات مبنية كسونيتات بشكل لا غبار عليه ، إلا أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال نسبتها إلى جنس السونيت . فهي هنا جزء من الرواية ، وحتى السونيت المحاكية محاكاة ساخرة ، المعزولة بمفردها لا يمكن نسبتها إلى جنس السونيت أيضاً . فشكل السونيت في سونيت المحاكاة الساخرة ليس جنساً على الإطلاق ، أي ليس شكلاً كل ، بل مادة تصوير . السونيت هنا هي **بطلُ المحاكاة الساخرة** ؛ في المحاكاة الساخرة للسونيت علينا أن نتعرف على السونيت ، أن نتعرف على شكلها وعلى أسلوبها الخاص ، وعلى طريقتها في رؤية العالم واستنطاقه وتقويمه أي نظرتها السونيتية إلى العالم ان صح القول . قد تستطيع المحاكاة الساخرة

تصوير خصائص السونيت هذه . والسخرية منها بشكل يتفاوت في جودته
أورداعته ، في عمقه أو سطحيته . إنما أمامنا على أي حال صورة السونيت
وليس السونيت نفسها .

وللأسباب نفسها لا يجوز بحال من الأحوال عزو قصيدة المحاكاة
الساخرة « حرب الفئران والضفادع » إلى جنس القصيدة ، فهي صور
اسلوب هوميروس . وهذا الاسلوب تحديداً هو البطل الحقيقي لهذا
العمل . والقول نفسه ينطبق على « Virgil travesti » لسكارون .
كما لا يمكننا نسبة المواعظ المعروفة بـ « Sermons Joyeux (١) »
والتي ظهرت في القرن الخامس عشر إلى جنس المواعظ . ونسبة
« Pater noster (٢) » أو « Ave Maria (٣) » المحاكاة محاكاة
ساخرة إلى جنس الصلوات الخ .

كل هذه الأنواع من أنواع المحاكاة الساخرة للأجناس وأساليب
الأجناس (« اللغات ») تدخل في العالم الكبير والمتنوع الأشكال الكامنة
التي تسخر من الكلمة الرصينة المباشرة في مختلف أجناسها . وهذا العالم
غني جداً ، أغنى مما ألفنا اعتباره عادة . وطابع السخرية نفسه ووسائل
هذه السخرية متنوعة جداً ولا تقتصر على المحاكاة والتكثير (التكرار)
بالمعنى الضيق للكلمة . لكن وسائل السخرية من الكلمة المباشرة هذه لم
تدرس إلا قليلاً جداً حتى الآن . فتصوراتنا عن الإبداع الكلمي المنكّر
والمحاكي محاكاة ساخرة تشكلت على أساس دراسة الأشكال المتأخرة

-
- ١ - المواعظ المرحّة
 - ٢ - أبنا الذي
 - ٣ - السلام عليك يا مريم

لأدب المحاكاة الساخرة مثل « اينبيدا » سكارون أو « الشوكة القاتلة » ابلازين ، أي الأشكال الفقيرة والسطحية والأقل جوهرية من الناحية التاريخية . وهذه التصورات الفقيرة والضيقة التي تشكلت في العلم عن طابع الكلمة المنكّرة والمحاكية محاكاة ساخرة حُصِّلت فيما بعد على عالم الإبداع المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة في العصور الماضية ، هذا العالم الأكثر غنى وتنوعاً من عالم العهود المتأخرة .

إن قيمة الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة عظيمة جداً في الإبداع الكلمي العالمي . ولأيكم بعض المعطيات التي تشهد على غناها وقيمتها المتميزة .

لنتوقف قبل كل شيء عند العصور القديمة . فالأدب القديم المتأخر المعروف « بأدب المعرفة الواسعة » - أفلا غيلي ، بلوتارك في « Moralia » ، مكروبيي ، وعلى الأخص اتيني - يقدم لنا إشارات غنية نسبياً تسمح لنا بالحكم على حجم الإبداع القديم المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة وطابعه المتميز . وملاحظات هؤلاء العلماء واقتباساتهم واستشهاداتهم وإشاراتهم تكمل بشكل جوهري ما وصل إلينا من مواد متفرقة من الإبداع الضاحك الحقيقي لتلك الحقبة .

وقد مهدت أعمال باحثين مثل ديتيريك وريخ و كورنفورد وغيرهم السبيل أمامنا لتقويم دور الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة في الثقافة الكلمية القديمة وأهميتها تقوياً سليماً .

ونحن على قناعة بأنه لم يوجد جنس مباشر خالص واحد ولا نمط واحد من أنماط الكلمة المباشرة (الفنية ، البلاغية ، الفلسفية ، الدينية ، المعيشية) إلا وكان له مثله المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة ، إلا وكان

له مقابله (ضده) الهزلي الساخر . زد على ذلك أن هذه الأمثال المحاكية محاكاة ساخرة وهذه الانعكاسات الضاحكة للكلمة المباشرة كانت ، في العديد من الحالات ، مكرسة بالتقاليد ومشروعة كصورها الأصلية الأولى الرفيعة تماماً .

وسأعرج قليلاً على قضية ما يسمى « الدراما الرابعة » أي على الدراما الهجائية . فقد عاجلت هذه الدراما ، التي أعقبت الثلاثية المأساوية ، في معظم الحالات نفس الموضوعات والأحداث الاسطورية التي عاجلتها الثلاثية السابقة ، فكانت ، بهذا ، نوعاً من المقابل المنكر المحاكي محاكاة ساخرة للمعالجة المأساوية لنفس الاسطورة : أي كانت تعرض علينا وتُرينا نفس الاسطورة إنمافي مظهر آخر .

وهذه المعالجات المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة المقابلة (المضادة) للاساطير القومية كانت هي أيضاً مكرسة ومشروعة كمعالجاتها المأساوية المباشرة . وكل كتاب المأساة - فرينيج وسوفوكليس وأوريبيديس - كانوا أصحاب درامات هجائية ، وكان أكثرهم رصانة وخشوعاً صاحب ومغني « أسرار ايليفسين (١) » وهو اسخيليوس يعتبره اليونانيون أعظم شعراء الدراما الهجائية . ونحن نرى من المقاطع التي وصلتنا من دراما اسخيليوس الهجائية « جامع العظام » أن هذه الدراما تصوّر أحداث حرب طروادة وأبطالها تصويراً محاكائياً ساخراً منكراً ، ولاسيما ذلك المشهد المتعلق بالمشاجرة بين اوديسيوس من جهة وأخيل وديوميد من جهة أخرى ، حيث ألقيت مبولة منتنة على رأس اوديسيوس .

(١) اعياد سنوية كانت تقام في مدينة ايليفسين قرب أثينا تكريماً للإلهة الزراعة والخصب ديميترا ويرسيفونا (المترجم) .

وينبغي القول إن صورة « اوديسيوس الهزلي » ، التي هي تنكيرٌ محاكاةٍ ساخرةٍ لصورته الملحمية المأساوية الرفيعة ، كانت واحدة من أوسع صور الدراما الهجائية ، ومن الفارس القديم السابق على دور يوس ، ومن الملهاة ما قبل الأرسطوفانية ، ومن العديد من الملاحم الهزلية الصغيرة ، ومن الخطب والمناقشات والمساجلات المتصفة بالمحاكاة الساخرة التي كان الفن الهزلي القديم غنياً جداً بها (وخصوصاً في إيطاليا الجنوبية وسيسيليا) انتشاراً . ومما له دلالة الدور المتميز الذي نهض به موضوع الجنون في صورة « اوديسيوس الهزلي » ؛ فمن المعروف أن اوديسيوس وضع على رأسه طاقية المهرج ، الغبي (*Pileus*) ، وشد إلى محراثه حصاناً وثوراً متظاهراً بالجنون كيما يتهرب من المشاركة في الحرب ، وموضوع الجنون هذا حول صورة اوديسيوس من المستوى الرفيع المباشر إلى المستوى الهزلي والمنكسر المحاكي محاكاة ساخرة (١).

لكن أشهر صورة من صور الدراما الهجائية وغيرها من أشكال الكلمة المنكسرة المحاكية محاكاة ساخرة كانت صورة « هيرقل الهزلي » هيرقل الخادم الجبار والطيب القلب الملك ايفريسفيوس الضعيف والحبان والكذاب ، هيرقل الذي انتصر على الموت في حلبة الصراع وهبط إلى العالم السفلي ، هيرقل النهم والمحب للمرح والتسلية ، هيرقل المحب للسكر والمشاحنة ، وخصوصاً هيرقل المجنون — تلكم هي الموضوعات التي حددت الملامح الهزلية لهذه الصورة . ان البطولة والقوة تبقيان محفوظتين في هذه الصورة الهزلية لكنهما تقترنان بالضحك وبصور الحياة المادية الجسدية .

(١) راجع . J. Schmidt. *Ulixes Comicus* .

ولم تكن صورة هيرقل الهزلي على هذه السعة من الانتشار في اليونان وحدها ، وإنما في روما أيضاً ثم في بيزنطية بعد ذلك (حيث أصبح من الأشخاص الرئيسيين في لعبة الدمى (العرائس) . وكانت هذه الصورة حية إلى عهد قريب في « مسرح » الظل التركي (كراغوز) . ان هيرقل الهزلي واحد من أعمق الصور الشعبية للبطولة المرحية والبسطة التي (الصور) أثرت تأثيراً هائلاً في الأدب العالمي كله .

ان « الدراما الرابعة » التي تكمل بالضرورة الثلاثية المأساوية ، وشخصيات « كأوديسيوس الهزلي » و « هيرقل الهزلي » تبيّن ان وعي اليونانيين الأدبي لم يكن يرى في المعالجات المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة للاسطورة القومية تدنيساً لها أو تجديفاً عليها . ومما له دلالة ان اليونانيين لم يكونوا يشعرون بأي حرج من نسبة مؤلف محاكاة ساخرة هو « حرب القران والصفادع » إلى هوميروس نفسه . وإلى هوميروس أيضاً كان يعزى عمل هزلي (قصيدة) عن الأحقق مرغيت . ان أي جنس مباشر وكل جنس مباشر ، ان أي كلمة مباشرة وكل كلمة مباشرة — ملحمية ، مأساوية غنائية ، فلسفية — يمكنه ويمكنها ، وعليه وعليها أن يصبح (أو تصبح) موضوع تصوير ، موضوع محاكاة ساخرة منكّرة . فمثل هذه المحاكاة تبدو وكأنها تسليخ الكلمة عن الموضوع ، تفرّق بينهما ، تظهر ان كلمة الجنس المباشرة هذه — الملحمية أو المأساوية — وحيدة الجانب ، محدودة ، لا تستنفد الموضوع ؛ المحاكاة الساخرة تجعلنا نحس ونلمس جوانب الموضوع التي لا يتسع لها هذا الجنس أو هذا الأسلوب . إن الإبداع المنكر المحاكي محاكاة ساخرة يصوّب دائماً ويصحح بالضحك والنقد الرصانة الأحادية الجانب التي للكلمة الرفيعة المباشرة ، يصوبها بالواقع الذي هو دائماً أغنى وأكثر

جوهرية ، والذي هو دائماً ، وهذا هو الأهم ، أكثر تناقضاً وتبايناً من أن يستطيع الجنس الرفيع والمباشر أن يتسع له . الأجناس الرفيعة وحيدة الصوت ، أما « الدراما الرابعة » ، والأجناس القريبة منها فتحافظ على الثنائية الصوتية القديمة التي للكلمة . ان المحاكاة الساخرة القديمة لا تعرف النفي العدمي . فالذين يحاكون محاكاة ساخرة ليسوا الأبطال إطلاقاً ، وليست حرب طروادة والمشاركين فيها ، بل الذي يحاكي هذه المحاكاة الساخرة هو اسباغ البطولة المماحمية عليها وعليهم ، وليس هيرقل ومآثره بل خلع البطولة المأساوية عليه وعليها . ان الجنس ذاته والاسلوب واللغة هي التي توضع بين معترضتين مرحتين ساخرتين ، وتوضع ، إلى هذا ، على خلفية الواقع المتناقض الذي لا يتسع لأطرها : إذالك تتكشف الكلمة الرصينة التي أصبحت الصورة الضاحكة للكلمة في كل محدوديتها وقصورها ، لكنها لا تفقد قيمتها إطلاقاً . ولهذا كان ممكناً أن يظن الناس أو يتوهموا ان هوميروس نفسه هو الذي كتب محاكاة ساخرة لأسلوبه هو .

وتلقي معطيات الأدب اللاتيني مزيداً من الضوء على موضوع «الدراما الرابعة» التي أخذ يؤدي وظائفها في روما الأتيلانات الأدبية (١) . وحين صار للأتيلانات شكلها الأدبي ونصّها المكتمل ، وذلك منذ عهد سولا ، صارت تمثل بعد المأساة في ال Exodium . وهكذا كانت أتيلانات بومبونيوس ونوفوريوس تمثل بعد مآسي أكسيوس . وكان

(١) أتيلانا (Atellana) نوع من المسرح الشعبي الاوتجالي في روما القديمة يقوم بالأدوار فيه أشخاص يضمون الأقنعة وقد ورثه المسرح الايطالي المعروف بـ « كوميديا الأقنعة » (Comedia del arte) .

بين الأتيلاطات والمآسي تناسب دقيق جداً ، إذ ان مطلب التناسب بين المادتين الرصينة والهزلية كان يحمل في الأرضية اللاتينية طابعاً أكثر سرامة وتماسكاً منه في اليونان ثم حل محلها في وقت لاحق الميمات (١) ، وكانت هذه على ما يبدو تقلد مادة المأساة السابقة تقليداً ساخراً .

وقد انعكس الميل إلى إرفاق أي معالجة مأوية (أو رصينة بشكل عام) المادة بمعالجة هزلية (منكّرة محاكية محاكاة ساخرة) موازية لها في الفنون التشكيلية أيضاً . ففيما يسمى « جلسات القناصل الشعرية » على سبيل المثال كان ترسم إلى اليسار عادة مشاهد هزلية بأقنعة مضحكة وإلى اليمين مشاهد مأساوية . ويصف ديتررخ الذي استخدم فن الرسم في بومبي لحل مشكلة الأشكال الهزلية القديمة رسامين جداريين من هذه الرسوم على سبيل المثال : في أحد الرسمين صورة أندروميديا وبيرسيوس ينقذها ، ومن الجهة المقابلة صورة امرأة عارية تستحم في بركة وتلتف أفعى حولها والفلاحون يهرعون إلى نجاتها وهم يحملون العصي والحجارة (١) . هذه اللوحة الثانية محاكاة ساخرة واضحة للمشهد الاسطوري الأول . ان موضوع الاسطورة هنا منقول إلى واقع ثري نخالص ، وبيرسيوس نفسه مُستبدل بفلاحين يحملون سلاحهم البدائي (قارن : عالم دون كينخوت الفروسي المنقول إلى لغة سانتشو) .

(١) من mim أو « mimos » اليونانية ، وهي جنس هزلي في الأدب القديم يقوم على مشاهد مرتجلة صغيرة ذات مضمون هجائي . ومنها في العصر القديم المسرح الإيمائي . كما يطلق على صاحب هذا الفن نفسه .

(٢) راجع : A . Dieterich . Pulcinella . Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele . Leipzig , 1897, s . 131 .

ويطاعنا العديد من المصادر : ومنها على وجه الخصوص الكتاب الرابع عشر لاتينيوس ، على وجود عالم هائل من أشكال المحاكاة الساخرة التنكيرية ، يطلعنا مثلاً على بعض أعمال الفلوفوريين والديكيليين الذين كانوا « ينكثرون » من ناحية الأساطير القومية والمحلية ويسمخرون من ناحية أخرى « باللغات » والأساليب الكلامية النمطية للأطباء الغرباء والقوادين والمحظيات والفلاحين والعبيد الخ . وكانت الأعمال المنكثرة المحاكية محاكاة ساخرة التي ظهرت في إيطاليا الجنوبية غنية ومتنوعة بشكل خاص . فهنا ازدهرت الألعاب والأحاجي المازحة المحاكية محاكاة ساخرة ، وخطب رجال العلم والقضاء المحاكاة محاكاة ساخرة ، وازدهرت أشكال الحوارات — المساجلات المحاكية محاكاة ساخرة التي شكلت في أحد أنواعها جزءاً هاماً من الملهة اليونانية . لكن الكلمة تحيا هنا حياة مختلفة تماماً عن حياتها في الأجناس اليونانية الرفيعة المباشرة .

وقد ذكر أن « الميم » الأكثر بدائية ، أي أن أردأ أصناف الممثلين الجوالين ، كان يجب أن يملك مهارتين كدّ أدنى مهني : محاكاة أصوات الطيور والحيوانات ومحاكاة كلام الفلاح والقواد والمتعلم والغريب وإيماءاتهم وحركاتهم . ولا زالت الحال حتى الآن على ما كانت عليه بالنسبة للممثل المقلد في المعارض وحفلات التهريج .

ولم يكن عالم ثقافة الضحك اللاتيني أقل غنى وتنوعاً من العالم اليوناني . وتمتاز روما بحيويتها اللثوية في سخرياتها الطقسية . فمن المعروف لدينا جميعاً سخريات الجنود الطقسية المشروعة من الظافر ؛ ومن المعروف تماماً الضحك الروماني الطقسي في المآتم ؛ ومن المعروف تماماً حرية الضحك الإيمائي التي كرّست قانونياً ؛ كما لا نرى حاجة إلى التوسع

في موضوع الساتورناليات (١) . ما بهما هنا ليس الجانور الطقسية لهذا الضحك ، بل نتاجه الأدبي الفني ودوره في مصائر الكلمة . لقد كان الضحك الروماني ، كالقانون الروماني ، إبداعاً جدياً مشر ونخالدا . ولقد شق هذا الضحك طريقه خلال رصانة القرون الوسطى المظلمة ليُخْتَصَب أعظم إبداعات عصر النهضة الأوروبي ، ولا زالت أصداؤه تتردد حتى الآن في ظواهر كثيرة في ظواهر الإبداع الكامي الأوروبي .

إن وعي الرومان الأدبي الفني لم يكن يتصور شكلاً رصيناً دون معادله الضاحك . الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزءاً من الكل فقط ، مجرد نصفه : أما الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضد) الضاحك لهذا الشكل . فكل ما هو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك ، وقد كان له هذا البديل . وكما كان المهرج في الساتورناليات يحلّ محل القيصر ، والعبد محل السيد . كان لكل أشكال الثقافة والأدب بدائلها الضاحكة . ولهذا السبب أنشأ الأدب الروماني القديم ، ولا سيما أدب الفئات الدنيا ، الشعبي منه ، هذا العدد الهائل من أشكال المحاكاة الساخرة المنكرة : وقد زخرت بهذه الأشكال الميمات والقصائد الهجائية الكبيرة منها والصغيرة ومجالس الطعام والأجناس البلاغية والرسائل وظواهر عديدة من ظواهر فن الإضحاك والهزل في الأوساط الشعبية الدنيا . ولقد نقل التقليد الشفوي (على وجه الخصوص) الكثير من هذه الأشكال إلى القرون الوسطى ، ونقل أسلوبها ذاته والتماسك الجريء للمحاكاة الساخرة الرومانية . لقد تعلمت الثقافات الأوروبية

(١) ساتورنالي : اعياد سنوية كانت تقام في روما القديمة على شرف الإله ساتورن . وكانت تترافق عادة بكرنفال لم تكن تراعى فيه الفروق الطبقية.

الضحك والإضحاك (السخرية) من روما . لكن تراث روما الضخم في الضحك لم يصلنا منه في التقليد الكتابي إلا التزر اليسير : ذلك ان القائمين على نقل هذا التراث كانوا من الأهيلستيين ، فكانوا يأخذون الكلمة الرصينة ويستبعدون انعكاسها الضاحك بوصفه تدنيساً ، ومثال ذلك المحاكيات الساخرة العديدة لفرجيليوس .

وهكذا أنشأ العصر القديم إلى جانب الأجناس المباشرة ، والكلمة المباشرة غير المتحفّظ عليها بنماذجها العظيمة ، عالماً كاملاً غنياً من أشكال الكلمة غير المباشرة ، المتحفّظة ، المحاكية المنكّرة وتنويعاتها وأنماطها البالغة التنوع . ومصطلحنا « الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة » لا يغطي بطبيعة الحال كل ما في الكلمة الضاحكة من غنى في الأنماط والتنويعات والفروق . فقيم تقوم وحدة أشكال الضحك البالغة التنوع هذه ، وما هي علاقتها بالرواية ؟

بعض أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المنكّر يستعيد بشكل مباشر وصريح أشكال الأجناس التي يحاكيها ، مثال ذلك القصائد والمآسي المحاكاة محاكاة ساخرة (« تراغوبودغرا » للوقيانوس على سبيل المثال) وخطب المحاكم المحاكاة محاكاة ساخرة الخ . إنها محاكيات ساخرة وتنكيرات بالمعنى الضيق . وتقع في حالات أخرى على أشكال جنسية خاصة كالدراما الهجائية ، والملمهة المرتجلة والقصيدة الهجائية ، والحوار الذي لا موضوع له وغيرها . ان أجناس المحاكاة الساخرة لا تنتمي إلى تلك الأجناس التي تحاكيها كما قلنا سابقاً ، أي ان قصيدة المحاكاة الساخرة ليست قصيدة على الإطلاق . وهذه الأجناس الخاصة كالتى ذكرناها رجراجة ، غير مكتملة شكلاً ، ليس لها قوام جنسي

محدد وثابت . ان كلمة المحاكاة الساخرة المنكّرة كانت في تربتها القديمة شريدة من حيث الجنس ، لا ماعجاً لها . وكل هذه الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة المتنوعة كانت تشكل عالماً خاصاً خارج الأجناس أو عالماً يقع بين الأجناس . لكن هذا العالم كانت توحيده أولاً وحدة الهدف : وهو إيجاد مصوّب ومصحّح يقوم على الضحك والنقصد لكلّ الأجناس واللغات والأساليب والأصوات المباشرة الموجودة ، وجعلنا نلمس وراءها الواقع الذي لا ندركه أو الواقع المتناقض . وهذا الضحك هو الذي مهّد السبيل أمام لا خشوعية الشكل الروائي . وكانت توحيده ، ثانياً ، وحدة الموضوع : وهذا الموضوع كان دائماً اللغة ذاتها في وظائفها المباشرة التي (أي اللغة) كانت تتحوّل إلى صورة للغة ، إلى صورة للكلمة المباشرة . وبالتالي فإن هذا العالم الخارج عن الأجناس أو الواقع بين الأجناس موحّد داخلياً ، بل إنه يبدو كلاً ذا خصوصية متميزة . فكل ظاهرة فيه — سواء كانت حوار محاكاة ساخرة أو مشهداً حياتياً يومياً أو قصيدة ريفية أو رعبية مؤمثلة أو غيرها — تبدو وكأنها جزء من كل واحد . وهذا الكل الواحد ، في تصوري ، هو رواية ضخمة متعددة الأجناس ، متعددة الأساليب ، نقدية بلارحمة ، ساخرة بتبصر ، تعكس كل التنوع الكلامي والتنوع الصوتي لثقافة ما ، لشعب ما وعصر ما . وفي هذه الرواية الكبيرة — التي هي مرآة التنوع الكلامي الذي في طريقه إلى الصيرورة — كل كلمة مباشرة ، ولاسيما الكلمة المسيطرة ، تنعكس بقدر أو بآخر على أنها كلمة محدودة ، نمطية مميزة ، شائخة ، في طريقها إلى الموت ، على أنها كلمة فضجت لكي تستبدل وتجدد . وبالفعل كان من الممكن أن تنشأ من هذا الكل الضخم من الأصوات والكلمات المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة في

العالم القديم رواية ، رواية بمعنى تشكيل متعدد الصور والأساليب ، لكن الرواية لم تستطع أن تتمثل وتستخدم كل المادة الجاهزة لإنشاء صور اللغة . وأقصد هنا « الرواية اليونانية » ، أبوليوس وبترونيوس . ويبدو لي أن العالم القديم لم يكن قادراً على أن يفعل أكثر من هذا . لقد مهّدت الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة لمجيء الرواية من ناحية جد هامة بل حاسمة ، وهي أنها حررت الموضوع من سلطة اللغة التي كان الموضوع يتخبط فيها كما في شبكة ، وحطمت سلطة الاسطورة المطلقة على اللغة ، وحطمت انغلاقية الوعي الصماء في كلمته ، في لغته ، وبالتالي أوجدت تلك المسافة بين اللغة والواقع التي هي شرط ضروري لإنشاء أشكال واقعية فعلاً للكلمة .

كان الوعي اللغوي يصير ، وهو يحاكي الكلمة المباشرة والاسلوب المباشر محاكاة ساخرة ويتلمس حدودهما وجوانبهما المضحكة ويظهر وجههما النمطي المميز ، خارج هذه الكلمة المباشرة وكل وسائلها التصويرية والتعبيرية . كاذت تنشأ طريقة جديدة من العمل الخلاق مع اللغة : كان المبدع يتعلم النظر اليها من الخارج ، بعينين غريبتين ، من وجهة نظر لغة أخرى محتملة واسلوب آخر محتمل . ذلك أن هذا الاسلوب المباشر إنما يحاكي محاكاة ساخرة وينكر ويسخر منه على ضوء هذا الاسلوب - اللغة المحتملة بالضبط . ان الوعي المبدع يقف كأنما على تخوم اللغات والأساليب . وهذا موقف خاص جداً من اللغة يتخذه الوعي المبدع . ان الربسود (١) أو الأييد (٢) كان يحسّ بنفسه في لغته ،

(١-٢) الربسود : منشد القصائد الملحمية (وخصوصاً قصائد هوميروس) في الاحتفالات والمباريات والولائم . وكان ، بخلاف الأييد ، لا يرتجل بل « يركب » جاماً بين نصوص مختلفة (المترجم) .

في أسلوبه على نحو مختلف تماماً عما يحس بها مبدع « حرب الفئران والضمادع » أو مبدعو « مرغيت » .

إن الكلمة المباشرة المبدعة — الملحمية ، المأساوية ، الغنائية — تتعامل مع الموضوع الذي تمجّده ، تصوره ، تعبّر عنه ، ومع لغتها بوصفها الأداة الوحيدة والمناسبة تماماً لتحقيق قصدها المباشر بالنسبة لهذا الموضوع . وهذا القصد وقوامه الموضوعي — التيمائي لا ينفصلان عن لغة المبدع المباشرة : فقد وُلِدَا ونضجا في هذه اللغة ، في الاسطورة القومية والقصص القومي الذي يخرقها . أما موقف الوعي المحاكي محاكاة ساخرة والمنكر وتوجهه فهما غير ذلك : فهذا الوعي يتوجه إلى الموضوع وإلى الكلمة الغريبة المحاكاة محاكاة ساخرة عن هذا الموضوع ، الكلمة التي تصبح هي نفسها هنا صورة . تنشأ هنا تلك المسافة بين اللغة والواقع التي تحدثنا عنها . ويتم تحوّل اللغة من عقيدة مطلقة كما هي حالها في نطاق الانغلاق والوحدانية اللغوية الصماء إلى فرضية عمل لإدراك الواقع والتعبير عنه .

لكن تحوّل كهذا لا يمكن أن يتم في كل مبدئيته وامتلائه إلا بتوفر شرط محدّد هو ، على وجه الضبط ، وجود تعدّد لغوي جوهري . فالتعدّد اللغوي وحده الذي يحرّر الوعي تحريراً كاملاً من سلطة لغته والاسطورة اللغوية هو الأشكال المحاكاة محاكاة ساخرة المنكرة تزدهر في ظروف التعدّد اللغوي ، ولا تستطيع أن ترقى إلى مستوى أيديولوجي جديد تماماً إلا في حال وجوده .

كان الوعي الأدبي الروماني ثنائي اللغة . أما الأجناس اللاتينية القومية الخالصة التي وُلِدَت في أحادية اللغة فقد ذوت ولم تأخذ شكلاً

أديباً كاملاً. لقد أبدع وعي الرومان الأدبي الإبداعي من البداية حتى النهاية على خلفية اللغة اليونانية والأشكال اليونانية . ومنذ الخطرات الأولى التي خطتها الكلمة اللاتينية الأدبية كانت تنظر إلى نفسها على ضوء الكلمة اليونانية وبعيني الكلمة اليونانية ؛ كانت منذ البداية كلمة ذات التفاتة من نمط مؤسليبي ؛ كانت وكأنها تضع نفسها بين معترضتين خشوعيتين مؤسليبتين خاصيتين .

لقد نشأت اللغة اللاتينية الأدبية في كل أنواع أجناسها على ضوء اللغة اليونانية الأدبية . وكان الوعي اللغوي الإبداعي ينظر إلى فرادتها القومية وفكرها اللغوي الخاص نظرة ما كان لها أن تكون كذلك في ظروف وجود لغوي واحد . فأنت لا تستطيع أن « تموضع » (Objectiver) لغتك الخاصة وشكلها الداخلي وأصالة تأملها العالم ، وطريقتها الخاصة في الحياة (habitus) إلا في ضوء لغة أخرى ، غريبة تكاد تكون « لغتك » بقدر ما لغتك الأم هي لغتك .

يقول أو . فيلاموفتس ميليندورف في كتابه عن أفلاطون ما يلي : « معرفة اللغة بتفكير آخر هي وحدها التي تؤدي إلى فهمك لغتك الخاصة الفهم المناسب . . . » (١) لن أكمل المقبوس . فالكلام فيه يتعلق قبل كل شيء بالفهم المعرفي الألسني الخالص للغة الأم ، فهم لا يتحقق إلا في ضوء لغة أخرى ، غريبة . لكن هذه الموضوعات تصبح على الفهم الأدبي الإبداعي للغة خلال الممارسة الفنية لا أقل مما تصبح على الفهم الألسني لها . زد على ذلك ان تبادل الإنارة مع اللغة الغريبة في عملية الإبداع الأدبي يشير « ويموضع » الجانب « التأملي » بالذات للغتك (وللغة الغريبة) ،

(١) 290 . U. Wilamo Witz-Moellendorff . Platon, T. Berlin, 1920 .

وشكلها الداخلي ونظام قيمها ونبراتها الخاص. وبالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدع فإن ما يتصدر ويبرز في المجال المنار بلغة أخرى ليس النظام الصوتي للغتنا بطبيعة الحال وليس خصائصها الصرفية ، ولا قاموسها المجرد ، بل ، على وجه الضبط ، ما يجعل اللغة نظرة إلى العالم مشخصة وعصية على الترجمة ترجمة كاملة ، أي بالضبط أسلوب اللغة بوصفها كلاماً .

ان اللغة بمجملها - أي لغتك الأم ولغتك الغريبة - هي أسلوب مشخص وليست نظاماً ألسنيا مجرداً وذلك بالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدع الثنائي اللغة (وهكذا بالضبط كان وعي الروماني الأدبي). ان إدراك اللغة كلها من الأسفل إلى الأعلى بوصفها أسلوباً ، وهو إدراك بارد قليلاً « وممظهر خارجياً » - كان من الصفات الصيقة جداً بالإنسان الروماني الأدبي وميزة له . فقد كان يكتب ويتكلم وهو يؤسلب ، وهو لا يخلو من بعض الغربة الباردة عن لغته . ولهذا السبب فإن مباشرة الكلمة اللاتينية الأدبية الموضوعية والتعبيرية هي دائماً اصطلاحية إلى حد ما (كما هي حال أي أسلبة) . وعنصر الأسلبة موجود في كل أجناس الأدب الروماني الكبيرة المباشرة ، بما في ذلك العمل الإبداعي العظيم للرومان الذي هو « الانبادة » .

لكن الأمر ليس أمر هذه الثنائية اللغوية الثقافية التي لروما الأدبية. فبدايات الأدب الروماني كانت تنصف بالثلاثية اللغوية . « ثلاث نفوس » كانت تعيش في صدر اينوس . إنما أيضاً ثلاث نفوس - ثلاث لغات - ثقافات كانت تعيش في صدر كل رواد الكلمة الأدبية الرومانية تقريباً ، كل هؤلاء المترجمين - الأسلوبيين الذين قدموا إلى

روما من ايطاليا الجنوبية ، حيث كانت تتقاطع حدود ثلاث لغات وثقافات : اليونانية والأوسكية والرومانية. كانت ايطاليا الجنوبية مهد ثقافة خاصة ، مختلطة ، هجينة وأشكال أدبية مختلطة . هجينة . وبهذا المهد الثقافي الثلاثي اللغة ارتبط بشكل جوهري نشوء الأدب الروماني : فقد ولد هذا الأدب خلال عملية الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات الثلاث : لغته الأم واللغتين الآخرين اللتين هما لغته - ولغتان غريبتان في آن .

وروما ، من وجهة نظر التعدد اللغوي ، ليست سوى المرحلة الأخيرة للهيلينية ، مرحلة انتهت بانتقال التعدد اللغوي الجوهري إلى عالم أوروبا البربري ونشوء نمط جديد من التعدد اللغوي الوسيطى (١)

لقد أوجدت الهيلينية لكل الشعوب البربرية الداخلة في نطاقها مرجعاً لغوياً غريباً منيراً عظيماً وجباراً. وقام هذا المرجع بدور مصيري بالنسبة إلى الأشكال القومية المباشرة للكلمة الفنية . فقد خنق كل بواكير الملحمية والغنائية القومية التي ولدت من الاعماق الأحادية اللغة الحرساء تقريباً ، وجعلت الكلمة المباشرة للشعوب البربرية ، الملحمية والغنائية ، كلمة نصف اصطلاحية ونصف مؤسسية . لكنه ساعد بالمقابل على نحو فريد في تطور كل أشكال الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة . ففي التربة الهيلينية والرومانية الهيلينية أمكن توفر أقصى حدّ ممكن من المسافة بين المتكلم (المبدع) ولغته ، وبين اللغة وعالم الأشياء والموضوعات . ولم يكن ذلك التطور الجبار للضحك الروماني ممكناً إلا في هذه الشروط .

(١) نسبة إلى القرون الوسطى .

تتميز الهيلينية بتعددّها اللغوي المعقد. كان الشرق ، وهو نفسه متعدد اللغات متعدد الثقافات ، تقطعه كلّهُ حدودٌ متداخلة من ثقافات ولغات قديمة ، أبعد من أن يكون عالماً أحادي اللغة ساذجاً وسليماً بالنسبة إلى الثقافة اليونانية. فالشرق نفسه كان صاحب تعدّد لغوي قديم ومعقد . وفي أرجاء العالم الهيليني كله كانت تتناثر مراكز ومدن وبلدات كانت تتعايش فيها بعنوية وفي تداخل أصيل عدّة ثقافات ولغات . فهذه ، على سبيل المثال . سميساط موطن لوقيانوس الذي لعب دوراً هاملاً في تاريخ الرواية الأوروبية . سكان سميساط الاصليون سوريون يتكلمون الآرامية ، بينما كانت الأوساط العليا المثقفة أدياً من سكان المدينة تكتب كلها وتتكلم باليونانية ، ولغة الإدارة والدواوين الرسمية اللاتينية ، وكان كل الموظفين رومانيين ، كما كان فوج روماني يربط في المدينة . وكان يمرّ بسميساط طريق كبير (مهم جداً من الناحية الاستراتيجية) ، وفي هذا الطريق كانت تعبر أيضاً لغات ما بين النهرين وفارس وحتى الهند . في نقطة تقاطع الثقافات واللغات هذه ولد وعي لوقيانوس الثقافي واللغوي وتشكل . وشيهاً بهذا الوسط كان الوسط اللغوي الثقافي للأفريقي أبوليوس ولبدعي الروايات اليونانية الذين كانوا في معظم الحالات من البرابرة المصطبغين بالصبغة الهيلينية.

ويحلل فروين رودي في كتابه عن تاريخ الرواية اليونانية (١) عملية تفكك الاسطورة القومية اليونانية في تربة الهيلينية ، وما يتصل بهذه العملية من تفسخ وتفتت أشكال الملحمة والدراما التي لم تكن ممكنة إلا

(١) راجع Frwin Rohde. Der griechische Roman und Seine Vorlaufer , 1876.

على أرضية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة . ان رودي لا يلقي الضوء على دور التعدد اللغوي . فالرواية بالنسبة اليه هي نتيجة تفسخ وانحلال الأجناس المباشرة الكبيرة . وهذا صحيح جزئياً : فكل جديد يولد من موت القديم . لكن رودي ليس دياكتيكياً ، فهو لا يرى الحديد بالضببط . إنه يحدّد بشكل صحيح تقريباً أهمية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة في إنشاء الأشكال الكبيرة للملحمة والشعر الغنائي والدراما . لكن عملية انحلال الاسطورة القومية ، التي كانت مصيرية وقائلة بالنسبة إلى الأجناس الهيلينية المباشرة الأحادية اللغة ، كانت منتجة ، بالمقابل ، بالنسبة إلى ولادة الكلمة الروائية الثرية الفنية الجديدة وتطورها . ودور التعدد اللغوي في عملية موت الاسطورة هذه وولادة التبصر الروائي ذو أهمية فائقة . ففي عملية تبادل الإنارة النشط بين اللغات والثقافات صارت اللغة شيئاً مختلفاً ، اذ تغيّرت كيفاً : فقد ظهر عالم اللغات العديدة المتبادلة الإنارة الغاليلي المفتوح مكان عالم اللغة الواحدة الوحيدة البطليموسي المغلق .

لكن المصيبة ان الرواية اليونانية لا تمثل إلا تمثيلاً جدّ باهت هذه الكلمة الجديدة التي للوعي المتعدد اللغات . فهذه الرواية لم تحلّ في حقيقة الأمر إلا مشكلة الموضوع (Sujet) ، وكان حلّها إلى هذا حلاً جزئياً . فقد نشأ جنس متعدد الأجناس جديد وكبير انطوى على حوارات من أنماط مختلفة ، وعلى مقطوعات غنائية ورسائل وخطب ووصف للبلدان والمدن وعلى قصص طويلة الخ . كان هذا الجنس موسوعة أجناس . لكن هذه الرواية المتعددة الأجناس كانت نسبية تقريباً : فالكلمة هنا كلمة نصف اصطلاحية نصف مؤسّبة . والتوجه نحو الأسلبة بالنسبة إلى اللغة الذي يتصف به أي تعدد لغوي وجد هنا

تعبيره الساطع . لكنه توجد هنا أيضاً إلى جانبه أشكال نصف محاكية محاكاة ساخرة ، وأشكال منكّرة وساخرة ، وهي ، على ما يبدو ، أكثر بما يعترف به الباحثون . فالحدود بين الكلمة نصف المؤسّلة والكلمة نصف المحاكية محاكاة ساخرة فائقة جداً : يكفي ان نشدّ قليلاً جداً على الجانب الاصطلاحي في الكلمة المؤسّلة ، حتى تكتسب هذه طابع المحاكاة الساخرة الرقيقة والسخرية الخفيفة والتحفّظ : است أنا ، في حقيقة الأمر ، الذي يقول هذا ، فأنا ربما قلت شيئاً مختلفاً . لكننا نكاد لا نقع في الرواية اليونانية على لغات - صور ، على انعكاس للعصر الذي يتكلم بطرق مختلفة . ومن هذه الناحية فان بعض أنواع الأدب الهجائي الهينيني والروماني « روائي » أكثر بما لا يقارن من الرواية اليونانية .

وعليّنا أن نوسع مفهوم التعدّد اللغوي بعض الشيء . فقد كنا نتكلم حتى الآن عن الإنارة المتبادلة بين اللغات القومية الكبرى المكتمة والموحدة (اليونانية ، اللاتينية مثلاً) التي قطعت سلفاً مرحلة طويلة من الأحادية اللغوية الهادئة والمستقرة نسبياً . لكننا رأينا أن اليونانيين كانوا يملكون حتى في الفترة الكلاسيكية من وجودهم عالماً غنياً جداً من أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة ومن غير المحتمل أن يكون لغني كهذا في صور اللغات أن ينشأ في ظروف الأحادية اللغوية الصماء والمغلقة .

وعليّنا ألا ننسى أن أي أحادية لغوية نسبية في حقيقة الأمر . فلغة هذه الأحادية الوحيدة ليست واحدة : اذ فيها دائماً رواسب اللغة الغريبة وامكانياتها - رواسب وامكانيات يحسّ بها الوعي اللغوي الأدبي المبدع بقدر أو بآخر من الحدة والقوة .

لقد وفر العلم المعاصر رصيـداً كبيراً من الوقائع التي تشهد على الصراع المتوتر بين اللغات وداخل اللغة في الفترة التي سبقت حالة الاستقرار النسبي للغة اليونانية (وهي الحالة التي نعرف اللغة اليونانية فيها) . ان عدداً كبيراً من جذور هذه اللغة يعود إلى لغة القوم الذين قطعوا أرض اليونان قبل اليونانيين أنفسهم . ونحن نقف في اللغة اليونانية الأدبية على امتدادات أصيلة وخاصة للهجات في بعض أجناس هذه اللغة . وهذه الوقائع الفجئة تخفي وراءها عملية صراع معقدة بين اللغات واللهجات ، وعمليات تهجين وتطهير وتعاقب وتجديد ، وطريقاً طويلة ومتعرجة من الصراع في سبيل وحدة اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة . ثم أعقبت ذلك فترة طويلة من الاستقرار النسبي . لكن ذكرى عواصف الماضي اللغوية هذه ظلت حية ليس في الآثار اللغوية المتجمدة وحسب ، وإنما في تشكيلات أدبية اسلوية وفي مقدماتها أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المنكر .

في الفترة التاريخية من حياة اليونانيين القدامى ، وهي فترة مستقرة وأحادية اللغة من الناحية اللغوية ، ولدت كل موضوعاتهم (Sujets) وكل مخزونهم من الأشياء والموضوعات (الشيمات) ، وكل رصيدهم الأساسي من الصور والتعابير والتبرات في حضن لغتهم الأم . وكان كل ما يفقد اليهم من الخارج (ولم يكن بالقليل) يتم تمثله في وسطهم الأحادي اللغة المخلق الجبار والواثق ، الذي كان ينظر بازدراء إلى التعدد اللغوي لعالم البرابرة . ومن أحشاء هذه الأحادية اللغوية الوثيقة والمطلقة ولدت الأجناس المباشرة العظيمة عند اليونانيين : ملحمتهم وشعرهم الغنائي ومأساتهم . وكانت هذه الأجناس تعبّر عن اتجاهات المركزة في اللغة . لكنه كان يزدهر إلى جانبها ، لاسيما في الأوساط

الشعبية الدنيا ، إبداع محاكاة ساخرة منكّر كان يحتفظ بذكرى الصراع اللغوي القديم كما كانت تغذيه عمليات التفكك والتباين اللغوي القائمة باستمرار .

وترتبط بمشكلة التعدّد اللغوي ارتباطاً وثيقاً مشكلة التنوع الكلامي داخل اللغة ، أي مشكلة التباين والتفكك الداخلي لأي لغة قومية . ولهذا المشكلة أهمية من الدرجة الأولى لفهم اسلوب الرواية الأوروبية ومصائرهما التاريخية في العصر الحديث ، أي بدءاً من القرن السابع عشر . فهذه الرواية تعكس في بنيتها الاسلوبية صراع الاتجاهات المركزة (الموحدة) واللامركزة (المفككة) في لغات الشعوب الأوروبية . إن الرواية تشعر بنفسها تقف على حدود اللغة الأدبية الجاهزة والسائدة ولغات التنوع الكلامي الخارجة عن الأدب ، فهي إما أن تخدم الاتجاهات المركزة للغة الأدبية الجديدة المتشكّلة (بمعاييرها القواعدية والاسلوبية والايديولوجية) وإما أن تناضل ، على العكس ، من أجل تجديد اللغة الأدبية الشائخة على حساب طبقات اللغة القومية التي (أي الطبقات) ظلت بقدر أو بآخر خارج التأثير المراكز والموحد لمعيار اللغة الأدبية القومية الفني الايديولوجي . والوعي اللغوي الأدبي لرواية العصر الحديث يشعر ، بالإضافة إلى أنه يقف على حدود التنوع الكلامي الأدبي والخارج عن نطاق الأدب ، أنه يقف أيضاً على حدود الزمن : فهو يحسّ إحساساً فريداً في حدته بالزمن في اللغة ، بتغيره ، وبتقدم اللغة وتجددها ، بالماضي والمستقبل في اللغة .

وكل هذه العمليات التي تعكسها الرواية من تغير اللغة القومية وتجددها لا تحمل في الرواية طابعاً ألسنيا مجرداً بطبيعة الحال : فهي

لاتنفصل عن الصراع الاجتماعي والايديولوجي : عن صيرورة المجتمع والشعب وتجددتهما .

وعلى هذا فالتنوعية الكلامية الداخلية للغة ذات أهمية بالغة بالنسبة إلى الرواية . لكن هذه التنوعية الكلامية لا تبلغ ملء وعيها الإبداعي إلا في ظروف التعدد اللغوي الفعال ، حيث تسقط أسطورة اللغة الوحيدة واسطورة اللغة الواحدة معاً وفي آن واحد . ولهذا السبب أمكن للتعدد اللغوي في القرون الوسطى الذي مرّت به كل الشعوب الأوروبية ، وللأفارة المتبادلة القوية بين اللغات التي حدثت في عصر الانبعاث من خلال استبدال اللغة الايديولوجية (اللاتينية) وانتقال الشعوب الأوروبية إلى أحادية العصر الحديث اللغوية النقدية ، ان يمهّد السبيل أمام رواية العصر الحديث الأوروبية التي تعكس التنوع الكلامي داخل اللغة وتقدم - تجدد اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة.

٣

كان أدب الضحك ، أدب المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى على جانب عظيم من الغنى . والقرون الوسطى من حيث غنى أشكال المحاكاة الساخرة وتنوعها قريبة من روما . وينبغي القول إن القرون الوسطى في العديد من جوانب إبداعها الضاحك تبدو الوريث المباشر لروما . ونذكر على وجه الخصوص أن تقليد الساتورنالي استمر حياً على امتداد العصور الوسطى كلها إنما في شكل مختلف قليلاً . فروما الساتورنالي الضاحكة المعتمرة طاقية المهرج - Pileata Roma (١)

(١) روما في طاقية العيد .

(مارسيال) استطاعت الاحتفاظ بقوتها وسحرها في أشد عهود القرون الوسطى ظلاماً . لكن الانتاج الضاحك الأصلي للشعوب الأوروبية الذي نشأ على أرضية الفولكلور المحلي كان أيضاً كبيراً جداً .

إن مسألة الاقتباس واحدة من أهم المسائل الاسلوبية في الهيبينية . فقد كانت أشكال الاقتباس الصريح ونصف الخفي والخفي وأشكال تأطير السياق للمقبوس ، وأشكال المعترضات النبروية ، والدرجات المختلفة في تغريب الكلمة الغريبة (كلمة الغير) أو تبنيها لا تقع تحت حصر . وهنا ، كثيراً ما يبرز سؤال : هل يقتبس المؤلف ما يقتبسه بخشوع أم ، على العكس ، بسخرية ، باستهزاء . هذه الموارد (احتمال المعنيين) في الموقف من الكلمة الغريبة كثيراً ما كانت مقصودة .

ولم يكن الموقف من الكلمة الغريبة في القرون الوسطى أقل تعقيداً ومواربة . لقد كان دور الكلمة الغريبة ، دور الاقتباس الصريح والمشدّد عليه بخشوع ، ونصف الخفي ، والخفي ، نصف الواعي واللا واعي ، الدقيق والمشوه عمداً ، والمشوه عن غير قصد ، والمأول عمداً الخ في أدب القرون الوسطى عظيماً جداً . كانت الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر مائعة ، غامضة ، وكثيراً ما كانت متعرجة ومشوشة عن عمد . وبعض أنواع المؤلفات كانت كالفسيفساء تبنى من نصوص غريبة . مثال ذلك ما يسمى الستو (Cento) وهو جنس خاص كان يشكل من أبيات ومصاريح شعرية غريبة فقط . ويؤكد أحد أفضل العارفين بالمحاكاة الساخرة في القرون الوسطى ، وهو باول ليتمان ، صراحة ان تاريخ الأدب في القرون الوسطى ، ولاسيما الأدب اللاتيني ،

هو « تاريخ أخذ ما للغير ومعالجة ومحاكاته » (١) . ونحن نقول باختنا إنه « تاريخ اللغة الغريبة والاسلوب الغريب والكلمة الغريبة » .

هذه الكلمة الغريبة التي بلغة غريبة كانت قبل كل شيء كلمة التوراة والانجيل والرسل وآباء الكنيسة ومعلميها المقدسة والمسموعة جداً . هذه الكلمة تُدرج باستمرار في سياق أدب القرون الوسطى وفي كلام المتعالمين (الإكليرس) . لكن كيف تُدرج هذه الكلمة وما موقف السياق المتأقبي لها منها ، وفي أي معترضات نبروية توضع ؟ هنا نكتشف سائماً كاملاً من المواقف من هذه الكلمة يبدأ من الاقتباس الخاشع والحامل ، المبرّز والمؤطر كأيقونة وينتهي بأشد أنواع استخدامها استخدام محاكاة ساخرة منكّرة مواربة وفحشاً . والتحويلات بين هذه الفروق وانتقال أحدها إلى الآخر من الميوعة والغموض بحيث يصعب علينا في أحيان كثيرة الجزم فيما إذا كان هذا الاستخدام للكلمة المقدسة تقويّاً أو إنه أكثر ألفة أو انه لعب محاكاة ساخرة معها ، أو الجزم أخيراً بدرجة الجرأة في هذا اللعب .

ففي فجر لقرون الوسطى ظهرت مجموعة من أعمال المحاكاة الساخرة الرائعة . أحد هذه الأعمال هو « عشاء سيبرياني » (Cena Cypriani) المعروف وهو حفلة شرب قوطية شائعة جداً . فكيف صُنع هذا العمل ؟ يبدو كأن التوراة كلها والانجيل كله قُطّعا قصاصات ثم لصقت هذه القصاصات إحداها بالأخرى بحيث تشكّلت منها لوحة

(١) راجع - Paul Lehmann. Die parodie im Mitle Lalter. Mun - chen , 1922 , s . 10 .

هظيمة للأدبة يشرب فيها كل شخص من التاريخ المقدس من آدم وحواء حتى المسيح ورساه وبأكاون ويمرحون . ان اللوحة راعت بدقة وصرامة مطابقة كل التفاصيل مع ما جاء في الكتاب المقدس ، ومع هذا تحولت الكتابة المقدسة هنا إلى كرنفال أو على الأذق إلى ساتورنالي . إنها Pileata « Biblia (١) » .

ولكن ماهو قصد صاحب هذا العمل ؟ ما هو موقفه من الكتاب المقدس ؟ الباحثون يعطون إجابات مختلفة على هذه الأسئلة . الجميع متفقون هنا ، طبعاً على أن هناك لعباً بالكلمة المقدسة ، لكن درجة الجرأة في هذا اللعب ومغزاه هما محل الاختلاف . بعضهم يؤكد أن الغرض من هذا اللعب بريء جداً — إنه لمساعدة الذاكرة فقط ، إنه للتعليم عن طريق اللعب . فمن الأفضل ، لمساعدة المؤمنين الذين كانوا إلى عهد قريب وثنيين ، أن يتذكروا صور الكتاب المقدس وأحداثه ، وعلى هذا صنع صاحب « العشاء » من هذه الصور والأحداث لوحة زخرفية لحفلة شرب . ويرى غيرهم في « العشاء » محاكاة ساخرة تجديفية صريحة .

لم نررد آراء الباحثين هذه إلا على سبيل المثال وللدلالة على تعقيد تعامل العصور الوسطى مع الكلمة المقدسة الغريبة وازدواجية معناها . ان «عشاء سيبريان» ليس وسيلة تعليمية بطبيعة الحال . إنه محاكاة ساخرة ، وبعبارة أدق محاكاة ساخرة تنكيرية . إنما علينا ألا نسحب تصوراتنا الحديثة عن كلمة المحاكاة الساخرة على المحاكاة الساخرة في القرون الوسطى (كما على المحاكاة الساخرة في اليونان أو روما) . ان وظائف

(١) الكتاب المقدس في طاوية العيد .

المحاكاة الساخرة في الأدب الحديد تافهة . فنحن نعيش ونكتب ونتكلم في عالم لغة حرة وديمقراطية (أصبحت ديمقراطية) : ذلك أن الرتبة المعقدة والمتدرجة التي كانت سابقاً للكلمات والأشكال والأساليب والتي اخترقت كل نظام اللغة الرسمية والوعي اللغوي قد نسفتها الانقلابات اللغوية لعصر الانبعاث وقد نشأت اللغات الأدبية الأوروبية -- الفرنسية والألمانية والإنكليزية - خلال عملية تحطيم هذه الرتبة ، كما ان الاجناس الضاحكة والمذكّرة في العهد المتأخرة من العصر الوسيط وفي عصر الانبعاث - القصص الطويلة (nouvelles) وألعاب اسبوع المرفع (الاسبوع الذي يسبق الصوم الكبير) والسوتي (Sotie) (١) والفارس وأخيراً الروايات - شكلت هذه اللغات . لقد أنشأ كالفين ورايليه اللغة الفرنسية النثرية الأدبية لكن لغة كالفين نفسها ، وهي لغة الفئات الوسطى من السكان (أصحاب الدكاكين والحرفيين) كانت خطأ مقصوداً وواعياً من مستوى لغة التوراة المقدسة ، خطأ يكاد يكون تنكيراً لهذه اللغة المقدسة . ان الطبقات الوسطى من اللغات الشعبية كانت تُدرك ، بعد أن أضحت لغات الدوائر الايديولوجية الرفيعة ولغات الكتاب المقدس ، على أنها تنكير يحطّ من مستوى هذه الدوائر الرفيعة . ولهذا السبب لم يبق للمحاكاة الساخرة إلا مكان متواضع على أرضية اللغات الحديدية : فهذه اللغات لم تعرف ، وهي لا تعرف تقريباً كلمات مقدسة ، فهي نفسها ولدت إلى حدّ ما من المحاكاة الساخرة للكلمة المقدسة .

لكن دور المحاكاة الساخرة كان جوهرياً جداً في القرون الوسطى :

(١) السوتي نوع من الفارس ازدهر في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

فقد مهّد الطريق أمام وعي لغوي أدبي جديد ، ومهّد الطريق أيضاً أمام الرواية العظيمة في عصر الانبعاث الأوروبي .

ان « عشاء سيريان » نموذج عظيم « Parodia Sacra » في القرون الوسطى أي « للمحاكاة الساخرة المقدسة » وبتعبير أدق لمحاكاة النصوص والطقوس المقدسة محاكاة « ساخرة » ، وهو أقدم هذه النماذج . إن الجذور العميقة لهذه المحاكاة تمتد إلى المحاكاة الطقسية الساخرة القديمة ، إلى الهزء الطقسي من القوة العليا والخطّ منها لكن هذه الجذور بعيدة ، فالعنصر الطقسي القديم قد تغير مدلوله وأخذت المحاكاة الساخرة تؤدي الآن وظائف جديدة وجوهرية تكلمنا عليها قبل قليل .

يجب علينا أولاً التنويه بالحرية المعترف بها والمشروعة التي كانت للمحاكاة الساخرة . فالترون الوسطى كانت تحترم ، مع تحفظات قليلة أو كثيرة ، حرية طائفة المهرّج وكانت تمنع الضحك وكلمة الإضحك حقوناً واضحة . وكانت هذه الحرية مقصورة على أيام الأعياد والعطل الرسمية في الدرجة الأولى . ان ضحك الدرون الوسطى هو ضحك اعياد . و « عيد الحمقى » و « عيد الحمار » المحاكيان محاكاة ساخرة والتكريان اللذان كانت الاوساط الدنيا من رجال الاكليروس تحييها في الكنائس نفسها معروفان . ومما له دلالة أيضاً « Risus Paschalis » أي « ضحك الفصح » . فقد كانت التقاليد تسمح بالضحك في الكنيسة أيام عيد الفصح . كان الواعظ يسمح لنفسه أن يروي من فوق منبر الكنيسة مزحاً غير رصينة ونكات مرحة كي يثير ضحك أبناء رعيته ، وكان هذا الضحك يعتبر إنعاشاً مرحاً نفوسهم بعد أيام الانقباض والصوم . وينصل بهذا « الضحك النصحي » اتصالاً مباشراً أو غير مباشر كثير

جداً من أعمال المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى . ولا يقل
«ضحك عيد الميلاد» (*Risus natalis*) خصباً عن ضحك عيد
القميص . إلا أن الأول (أي ضحك عيد الميلاد) ظهر ، بخلاف الثاني ،
على شكل أناشيد وليس على شكل قصص صغيرة . كانت الأناشيد
الدينية الرصينة ترتل بألحان أغاني الشوارع ، وبذلك كانت تجري إعادة
تنويرها . ووجد إلى جانب هذا نتاج هائل الحجم من الأغاني الخاصة
بعيد الميلاد التي كانت موضوعات الميلاد الحشوعية تتداخل فيها مع
الموضوعات الشعبية التي تتحدث عن الموت المرح للقديم وعن ولادة
الجديد . كان الهزء بالقديم عن طريق المحاكاة الساخرة المنكّرة
يسود هذه الأغاني معظم الأحيان ، خصوصاً في فرنسا حيث أصبحت
« Noël » أي أغنية عيد الميلاد واحداً من أكثر أنواع أغنية الشارع الثورية
شعبية (اذكر هنا بقصيدة بوشكين « Noël » التي استخدم فيها موضوع
الميلاد استخداماً محاكاةً ساخرة منكّرة) . كان كل شيء تقريباً
مسموحاً به لضحك العيد .

وواسعة كانت الحقوق والحريّات الممنوحة للطلاب في عطلة
التي لعبت دوراً كبيراً في حياة القرون الوسطى الثقافية والأدبية . وكانت
إبداعات « هذه العطلة » ذات طابع محاكاة ساخرة منكّرة في المقام
الأول . فتلميذ الدير ، ثم الطالب فيما بعد ، في القرون الوسطى كان
يسخر في أوقات العطلة بضمير مرتاح من كل ما كان موضوعاً لدروسه
التقوية خلال العام — من الكتاب المقدس وحتى القواعد اللغوية المدرسية .
وقد أنشأت القرون الوسطى عدداً كبيراً من التنويعات المحاكية محاكاة
ساخرة منكّرة على قواعد اللغة اللاتينية ؛ فالحالات وصيغ الأفعال ،
وبشكل عام كل المقولات القواعدية ، كان يعاد تأويلها إمّا على مستوى

شهواني غير لائق وإما على مستوى الطعام والشراب ، وإما ، أخيراً ، على مستوى الهزء من الرتبة والطاعة الكنسية والرهبانية . ويقف على رأس هذه التقاليد « القواعدية » الفريدة العمل الصادر في القرن الثاني عشر باسم « Virgilius Maro grammaticus » . إنه عمل يتصف بالمعلومات الواسعة جداً ويزخر بكمية غير معقولة من الاستشهادات والاقتباسات من كل الثقافة الممكنين في العالم القديم وأحياناً من لا وجود لهم ؛ وهذه الاستشهادات والاقتباسات ذات طابع محاكاة ساخرة في العديد من الحالات . فنحن نقع في هذا الكتاب على تحليلات رصينة ودقيقة إلى حد كبير للقواعد ، لكن هذه التحليلات تختلط بمغالاة في الدقة تجعل هذه الدقة ذاتها موضع محاكاة ساخرة . فرى في المؤلف مثلاً تصويراً لمناقشة علمية تستمر اسبوعين حول قضية Vocativus من ego أي صيغة المنادى من ضمير « أنا » . ونقول بشكل عام ان « Virgilius grammaticus » محاكاة ساخرة عظيمة وذكية للتفكير القواعد الشكلي في العصر القديم المتأخر . إنها ساتورنالي قواعدي، إنها grammatica pileata (١) .

ومما له دلالة ان كثيراً من علماء القرون الوسطى كانوا ، فيما يبدو ، يحملون هذه « الأرجوزة » على محمل الجد ، بينما نرى العلماء المعاصرين مختلفين في تقويم طابع المحاكاة الساخرة فيها ودرجتها . وهذا برهان آخر على مدى ميوعة الحدود بين الكلمة المباشرة وكلمة المحاكاة الساخرة المواربة في أدب القرون الوسطى .

(١) القواعد اللغوية في طاقة الميد .

كان ضحك الأعياد والعطل ضحكاً مشروءاً تماماً . كأنما كان يسمح للناس في هذه الأيتام بالانبعاث من قبر الرصانة السلطوية والتقوية ، وبتحويل الكلمة المباشرة المقدسة إلى قناع محاكاة ساخرة منكّر . وفي هذه الظروف يصبح مفهوماً لماذا استطاع « عشاء سيبريان » ان يحظى بهذه الشعبية وهذا الانتشار الواسع حتى في الأوساط الكنسية المتشددة . ففي القرن الحادي عشر قام رئيس دير فولد المتشدد Rabanus Maurus بصياغة هذا العمل شعراً . فصار يقرأ على مآدب الملوك وصار طلاب الأديرة يمثلونه في عطل الفصح .

لقد نشأ أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المنكر العظيم في مناخ الأعياد والعطل . فليس هناك جنس أو نص أو صلاة أو آية إلا وله (أو لها) معادل محاكٍ ساخر . وقد وصلتنا ليتورجيات محاكاة ساخرة كل ليتورجيا السكيرين وليتورجيا المقامرين وليتورجيا المال . كما وصلتنا قراءات انجيلية عديدة محاكاة محاكاة ساخرة تبدأ بالعبارة التقليدية « في ذلك الزمان . . . » وتتضمن في أحيان غير قليلة قصصاً غير لائقة إطلاقاً . كما وصلنا عدد هائل من الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة . وقد نشر العالم الفنلندي إييرو لفونين في اطروحته (Parodies de Thèmes pieux dans la Poésie Française du moyen âge (Helsing fors, 1914) .

سنة نصوص محاكاة ساخرة « لأبانا الذي في السموات . . . » وواحداً - « السلام عليك يا مريم » ، واثنين لقانون الايمان « نؤمن بالله واحد . . . » ، لكنه لا يعطي إلا النصوص اللاتينية الفرنسية المختلطة . ان كمية الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة اللاتينية والمختلطة المحفوظة في مخطوطات القرون الوسطى هائلة . و ف . نوفاتي لا يستعرض في كتابه

« المحاكاة الساخرة المقدسة » (١) إلاّ جزءاً يسيراً من هذا الأدب . حسبنا الإشارة هنا إلى أن الوسائل الاسلوبية لهذه المحاكاة الساخرة وللتنكير ولإعادة التأويل ولتغيير مواقع النبر باللغة المتنوع ، وإلى أن هذه الوسائل لم تدرس إلا دراسة ضئيلة حتى الآن وبدون العمق الاسلوبي اللازم . ونجد إلى جانب « المحاكاة الساخرة المقدسة » ألواناً كثيرة من محاكاة وتنكير الكلمة المقدسة في أجناس وأعمال هزلية أخرى من أجناس القرون الوسطى وأعمالها كما في ملحمة الحيوان الهزلية .

ان بطل كل أدب المحاكاة الساخرة العظيم اللاتيني أساساً (والمختلط في جزء منه) هذا هو الكلمة المقدسة ، المهيبة ، المباشرة بلغة غريبة . هذه الكلمة واسلوبها ومعناها كانت تصبح موضوع تصوير ، وتحول إلى صورة محدودة ومضحكة . ان « المحاكاة الساخرة المقدسة » اللاتينية مبنية على خلفية اللغة القومية العامية ، والنظام النبروي لهذه اللغة يتغلغل داخل النص اللاتيني . ولهذا السبب فالمحاكاة الساخرة اللاتينية هي في حقيقة الأمر ظاهرة ثنائية اللغة : فمع ان اللغة واحدة ، إلاّ أنها تُبنى وتُدرك في ضوء لغة أخرى . كما لا يندر أن نلمس في المحاكاة الساخرة اللاتينية بوضوح ليس فقط نبرات اللغة العامية بل صيغها الفحوية أيضاً . ان المحاكاة الساخرة اللاتينية تركيب هجين ثنائي اللغة . وهنا نصل إلى مشكلة التركيب الهجين المقصود .

إن أي محاكاة ساخرة ، إن أي تنكير ، ان أي كلمة تستخدم بتحفظ ، بسخرية وتوضع بين معترضتين نبرويتين ، وعلى العموم أي

F. Novati. Parodia sacra nelle letterature moderne (Novatis (١) Studi critici e letterari » . Turin, 1889) .

كلمة غير مباشرة هي تركيب هجين مقصود ، لكنه تركيب هجين أحادي اللغة ، تركيب هجين من مستوى اسلوبي . وبالفعل يلتقي في كلمة المحاكاة الساخرة ويتداخل اسلوبان ، « لغتان » (من داخل اللغة الواحدة) : اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة (لغة القصيدة البطولية على سبيل المثال) واللغة المحاكية محاكاة ساخرة (اللغة الثرية الوضيعة ، اللغة المحكية الأليمة ، لغة الأجناس الواقعية ، اللغة الأدبية « الطبيعية » ، « المعافاة » . كما يراها صاحب المحاكاة الساخرة) . هذه اللغة الثانية المحاكية (التي تُبنى المحاكاة الساخرة وتُدرَك على خلفيتها) لا تدخل شخصياً في قوام المحاكاة الساخرة (هذا اذا كانت المحاكاة الساخرة خالصة) ، إنما تكون ذا حضور غير مرئي في هذه المحاكاة .

ذلك أن أي محاكاة ساخرة تغيّر مواقع النبر في الاسلوب المحاكى ، تكشف بعض لحظاته وتبقى أخرى في الظل : فالمحاكاة الساخرة متميزة ، وهذا أمر تملّيه خصائص اللغة المحاكية ، نظامها النبروي وبنيتها ، فنحن نحسّ بيدها في المحاكاة الساخرة ونستطيع أن نتعرف إلى هذه اليد ، كما نستطيع أن نتعرف في بعض الأحيان بوضوح إلى النظام النبروي للغة عامية معينة وإلى تراكيبها النحوية وإلى إيقاعها في المحاكاة اللاتينية الخالصة (أي أننا نستطيع أن نعرف ما إذا كان صاحب هذه المحاكاة الساخرة فرنسياً أو ألمانيا) . يمكننا نظرياً أن نلمس في أي محاكاة ساخرة ونتبين تلك اللغة « الطبيعية » وذلك « الاسلوب الطبيعي » اللذين نشأت هذه المحاكاة في ضوئهما ، إلا أن هذا ليس بالأمر السهل عملياً ، بل يكاد يكون مستحيلاً في أحيان كثيرة .

وعلى هذا تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان : اسلوبان ، وجهتا نظر لغويتان ، فكران لغويان ، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان . إلا أن

إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي ، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود ، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات .

ان أي تركيب هجين اسلوبي مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما . وهذا يعني ان موقف اللغات ، التي تتقاطع فيه وتتداخل ، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار (الردود ، السؤال ، الجواب الخ في الحوار) ؛ إنه نقاش بين لغات ، نقاش بين أساليب لغوية . إنه ليس حواراً يتصل بالموضوع (sujet) وليس حوار معان مجردة ، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى .

وهكذا فأي محاكاة ساخرة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية . وفي هذه المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعال .

وكل كلمة مستخدمة بتحفظ ، وموضوعة بين معترضتين ثبوتيتين ، هي أيضاً تركيب هجين مقصود إنما بشرط أن ينفصل المتكلم عن هذه الكلمة بوصفها « لغة » ، بوصفها اسلوباً : ان يكون لهذه الكلمة بالنسبة إلى المتكلم وقع عامي أكثر مما ينبغي أو ، على العكس ، وقع متأنق أكثر مما ينبغي ، أو وقع مزوق أو ان تشي باتجاه معين أو بطريقة لغوية معينة الخ .

لكن فلنعد إلى المحاكاة الساخرة المقدسة اللاتينية . هذه المحاكاة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية ، لكنه تركيب هجين لغوي ،

إنها حوار لغات . لكن إحدى هذه اللغات (وهي اللغة العامية) معطاة هنا بوصفها الخلفية الفعالة المثيرة للحوارية فقط . أمامنا حوار فولكاوري لا ينتهي : فنقاشات الكلمة المقدسة المتجهمة مع الكلمة الشعبية المرحية تشبه إلى حد ما حوارات سولومون المشهورة مع المهرج المرح مركولف في القرون الوسطى ، لكن مركولف كان يناقش سولومون باللغة اللاتينية، باللغة نفسها. أما هنا فالنقاش يدور بلغتين مختلفتين . الكلمة المقدسة الأجنبية الغريبة تُسخرق بنبرات اللغات الشعبية العامية ، ويعاد تسييرها وتأويلها على خلفية هذه اللغات ، ويتم تكثيفها حتى تبلغ مستوى الصورة المضحكة ، حتى مستوى القناع الكرنفالي الهزلي لدعي عالم محسود ومتجهم أو لمتافق عتيق معسول مراعاة أو لعجوز فحيل هزيل . هذه « المحاكاة الساخرة المقدسة » العظيمة الحجم ، هذه المخطوطة التي مضى عليها ألف عام ، وثيقة رائعة لكنها لم تُقرأ إلا قراءة رديئة حتى الآن ، وثيقة عن الصراع العنيف الذي دار على امتداد أوروبا الغربية كلها بين اللغات، وعن الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات ، إنها دراما لغوية مُثَّلت على أنها فارس مرح . إنها ستورفاليات لغوية

. (١) *Lingua Sacra Pileata* .

اللغة اللاتينية المقدسة جسم غريب دخل جسم اللغات الأوروبية. وظل جسم هذه اللغات القومية يرفض هذا الجسم الغريب على امتداد العصور الوسطى كلها . وما كان يرفض ليس الكلمة كشيء بل الكلمة المحملة بمعنى معين التي كانت تشغل الطبقات العليا من التفكير الايديولوجي القومي . وكان رفض الكلمة المقدسة الغريبة يحمل طابعاً

(١) لغة مقدسة في طاقية العيد (باللاتينية في الأصل) .

حوارياً ويتم تحت ستار الضحك (الضحك في أيام الاعياد والعطل).
هكذا كانوا يطردون في أشكال المرح الشعبي في الاعياد القيصري القديم
والسنة القديمة والشتاء والصيام . تلکم هي المحاكاة الساخرة المقدسة.

لكن أدب القرون الوسطى اللاتيني الباقي كله لم يكن في حقيقة الأمر
إلا تركيباً هجيناً كبيراً ومعقداً أشيعت فيه الحوارية . وليس عبثاً ما
يقوله باول ليتمان في تعريفه لهذا الأدب من أنه أخذ لما للغير (أي للكلمة
الغريبة) ومعالجته ومحاكاته . ان التوجه المتبادل مع الكلمة الغريبة
يمرّ بكل السلم النغمي ابتداء من التلقي الخاشع وحتى السخرية عن طريق
المحاكاة ، هذا إلى أنه كثيراً جداً ما يصعب تحديد أين بالضبط ينتهي
الحشوع وتبدأ السخرية ، تماماً كما هي الحال في رواية العصر الحديث
حيث لا تدري في الكثير من الأحيان أين تنتهي كلمة المؤلف المباشرة
وتبدأ المحاكاة الساخرة أو الاسلوبية للغات الأبطال . إلا أن عملية تبني
الكلمة الغريبة ورفضها هنا ، في أدب القرون الوسطى اللاتيني (وهي
عماية معقدة ومتناقضة) ، عملية الاستماع الخاشع (التقوي) إليها أو
الهزاء بها ، تمت بقياسات ضخمة هي مقياس العالم الأوروبي الغربي كله ،
وتركت أثرها الذي لا يمحى في الوعي اللغوي الأدبي لشعوب هذا العالم .

وإلى جانب المحاكاة الساخرة اللاتينية ، كانت توجد ، كما
قلنا ، المحاكاة الساخرة المختلطة . وهذه تركيب هجين مقصود ثنائي
اللغة (وأحياناً ثلاثيها) موسّع أشيعت فيه الحوارية . ونجد أيضاً في
أدب القرون الوسطى الثنائي اللغة كل الأنماط الممكنة للعلاقة بالكلمة
الغريبة — من الحشوع والتقوية وحتى السخرية التي لا ترحم . ففي فرنسا
على سبيل المثال انتشر ما يسمى « épîtres farcies » . في هاهـ

الرسائل كل آية من الكتابة المقدسة (وهي هنا الرسائل التي تقرأ في القداس) مصحوبة بأبيات شعرية فرنسية تترجم النص اللاتيني وتنصرف به في خشوع وإجلال . مثل هذا الطابع التفسيري الخاشع نجده في اللغة الفرنسية للعديد من الصلوات المختلطة . إليكم على سبيل المثال مقطعاً من الصلاة الربانية المختلطة « أبانا الذي في السموات » ، وهي من القرن الثاني عشر : *Sed Libera nos, mais delivre nous, Sire, amalo, de tout mal et de cruel Martire* (1) .

في هذا التركيب الهجين الاستجابة الفرنسية تترجم وتكمل بخشوع وبموافقة الاستجابة اللاتينية .

وإليكم مطلع صلاة ربانية من القرن الرابع عشر تصور ويلات الحرب

Pater noster, tu n'ies pas foulz Quar tu t'ies mis en grand repos Qui es montés haut in celis (2) .

هنا الاستجابة الفرنسية تسخر بمرارة من الكلمة اللاتينية المقدسة . فهي تقاطع الكلمات الأولى للصلاة وتصور الإقامة في السماء على أنها موقف هادئ جداً من الويلات التي تحدث على الأرض . ان اسلوب الاستجابة الفرنسية هنا لا يتناغم ويتوافق واسلوب الصلاة الرفيع كما في المثال السابق ، بل إنها استجابة أشبعت بالعامية عمداً . إنها ردّ أرضي فج على المعسولية غير الأرضية الصلاة .

(1) لكن نجنا ، لكن نجنا يا رب من الشرير ومن كل شروين العذاب الأليم (النص مكتوب باللاتينية وبالفرنسية القديمة)

(2) أبانا ، أنت لست غيباً إذ تربعت بهدوء ، بعد ارتقيت عالياً ، في السموات وقد أوردتها ييغولوفين في كتابه الماكور انفاً .

وهناك الكثير الكثير من النصوص المختلطة المتفاوتة في درجة خشوعيتها ودرجة محاكاتها الساخرة . والأبيات الشعرية المختلطة « Carmina burana » معروفة للجميع . لكنني أريد أن أذكر أيضاً باللغة المختلطة للدرامات الطقسية (الليتورجية) ، إذ أن اللغات الشعبية هنا هي بمثابة رد هزلي على الأجزاء اللاتينية الرفيعة من الدراما يحطُّ من شأنها .

ان أدب القرون الوسطى المختلط هو أيضاً شهادة جدّ هامة وشائعة على صراع اللغات والإنارة المتبادلة فيما بينها .

ولا حاجة إلى التوسع في أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المشكر الضخم المكتوب باللغات القومية الشعبية . فقد أنشأ هذا الأدب بنية فوقية ضاحكة كاملة فوق كل الأجناس الرصينة المباشرة . وهنا ، كما في روما ، كانوا يرمون إلى دفع « الدبلجة » الضاحكة إلى إلى مداها . اذكر بدور مهرجي القرون الوسطى ، هؤلاء المبدعين المحترفين للمستوى الثاني الذين أعادوا إلى الكلمة تكاملها الرصين — الضاحك بمحاكاتهم الضاحكة . اذكر بمختلف أنواع الفصول الإضافية والفواصل الضاحكة التي كانت تقوم بدور الدراما الرابعة اليونانية أو الاكسوديوم (exodium) الروماني المرح . والمثال الواضح على هذه المحاكاة (الدبلجة) الضاحكة هو المستوى الثاني الذي يقوم المهرج ببطولته في مسرحيات شكسبير المأساوية والهزلية . ولا تزال أصدااء هذا الاتجاه الضاحك حية حتى يومنا هذا في محاكاة مهرج السيرك لفقرات البرنامج الرصينة والخطرة على سبيل المثال (وهي محاكاة عادية إلى حد ما) أو في الدور نصف التهريجي لمقدم الفقرات عندنا .

إن كل أشكال المحاكاة الساخرة المنكرة في القرون الوسطى كما في العالم القديم كانت مشدودة إلى مرح الأعياد الشعبية الذي كان يحمل طوال القرون الوسطى طابعاً كرنفالياً مع احتفاظه بآثار الساتور نالي التي لا تمحي .

ومع نهايات القرون الوسطى ، وفي عصر الانبعاث الأوروبي ، حطمت الكرامة المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة كل السدود ، فافتحمت كل الأجناس المباشرة الخالصة والمنغقة . ترددت عالياً في الشعر المالحمي للشيبامان (١) والكنستوريين (٢) ، كما تغلغلت في رواية الفروسية الرفيعة . وكاد موضوع « الشيطان » يغطي كل مسرح « الأسرار » (٣) الذي كان موضوع الشيطان جزءاً منه في الأساس . وظهرت أجناس كبيرة وجوهرية إلى حد بعيد كالسوتي (Sottie) . وظهرت أخيراً رواية عصر الانبعاث العظيمة - روايتا رابايه وسرفنتس . وفي هذين العاملين بالذات كشفت الكلمة الروائية ، التي مهدت لها السبيل كل الأشكال التي استعرضنا آنفاً وكذلك كل التراث القديم ، عن امكازاتها ، ولعبت دوراً عملاقاً في تشكيل الوعي اللغوي الأدبي الحديث .

لقد بلغت الإنارة المتبادلة بين اللغات أثناء عماية تصفية الثنائية اللغوية أوجها في عصر الانبعاث ، إلا أنها ازدادت ، إلى هذا ، تعقيداً . وفردينند برونديطرح في الجزء الثاني من بحثه الكلاسيكي الكبير السؤال التالي : كيف كان يمكن أن تحل مسألة الانتقال إلى اللغة الشعبية في عصر الانبعاث بتوجيهاته وميوله الكلاسيكية بالذات ؟ ويجب المؤلف

(١-٢) فئة من الممثلين الموسيقيين الجوالين في القرون الوسطى .

(٣) نوع من الأدب المسرحي الديني في القرون الوسطى كان يقدم في ساحات مدن أوروبا الغربية وتتخلله فواصل ذات موضوع حيائي هزلي .

عن هذا السؤال إجابة صحيحة تماماً اد يعتبر ان سعي عصر الانبعاث إلى استعادة اللغة اللاتينية في نقائها الكلاسيكي كان هو نفسه يحولها بالضرورة إلى لغة ميتة . فلم يكن ممكناً الإبقاء على التقاء الشيشروني الكلاسيكي للغة اللاتينية مع استخدامها ، في الوقت نفسه ، في الحياة اليومية وفي عالم القرن السادس عشر للتعبير بها عن مفاهيم العصر وأشياءه. ان استعادة اللغة اللاتينية الكلاسيكية الخالصة كان يعني في حقيقة الأمر قصر استخدامها على مجال الأسلبة . فحدث ما يمكن القول إنه عملية «تليق» اللغة على العالم الجديد ، فتبين أن اللغة ضيقة . وفي الوقت نفسه أثارَت اللاتينية الكلاسيكية وجه لاتينية القرون الوسطى فتبين أن هذا الوجه قبيح ؛ وهذا الوجه لم تكن رؤيته ممكنة إلا على ضوء اللاتينية الكلاسيكية . ومن هنا كانت تلك الصورة الرائعة اللغة التي نراها في « رسائل الجهلة » .

وهذه الهجائية تركيب لغوي هجين معقد ومقصود. ان لغة الجهلة هنا تحاكي محاكاة ساخرة ، أي إنها بشكل ما تكثف ، تضخم ، تُنمَّط على خلفية لاتينية « الانسانيين » الصحيحة والمضبوطة . وفي الوقت نفسه تتلامح خلف لاتينية « الجهلة » بقوة لغتهم الألمانية الام : فهم يستخدمون التراكيب النحوية للغة الألمانية ويملأونها بمفردات لاتينية ، هذا إلى أنهم ينقلون التعابير الألمانية الخاصة جداً نقلاً حرفياً إلى اللاتينية ؛ وعلى هذا فنبرتهم نبرة فجأة ، ألمانية . هذا التركيب الهجين من وجهة نظر الجهلة تركيب هجين غير مقصود فهم يكتبون كما يعرفون ويستطيعون ، إلا انه تركيب لاتيني ألماني هجين أثارته وبالغت فيه عمداً إرادة المحاكاة الساخرة لأصحاب هذه الهجائية . وينبغي القول:

مع هذا أن هذه الهجائية اللغوية تحمل طابعاً ضيقاً إلى حد ما وقواعدياً مجرداً في بعض الأحيان .

ان شعر الماكارونية (١) هو أيضاً هجائية لغوية معقدة ، لكنه ليس محاكاة ساخرة لللاتينية المطبخ (*latinitas culinaria*) (٢) ، بل إنه تنكير يحط من شأن لغة المتشددین الشیشرونیین بمعاييرهم المفرداتية الرفیعة والدقیقة . ان اصحاب شعر الماكارونية یستخدمون (بخلاف الجهلة) تراکيب لاتینیة صحیحة ، لكنهم یکثرون من إدخال کلمات لغتهم العامیة الأصلیة (الایطالیة) فی هذه التراکيب مع إضفاء مظهر لاتینی خارجياً علیها . إن خلفیة الإدراک الفعالة هنا هی اللغة الایطالیة واسلوب الأجناس الوضیعة (اسلوب القصص الصغیرة الدعاییة والقصص الطویلة nouvelles النخ) بموضوعاتها المادیة والجسدیة الهابطة مغالاة . ان لغة الشیشرونیین كانت تتضمن الاسلوب الرفیع ، فهي فی الحقیقة لیس لغة بل اسلوب . وهذا الاسلوب هو الذی یحاکیه الماكارونیون محاكاة ساخرة .

وعلیه فهناك ثلاث لغات تنیر إحداها الأخری فی هجائیات عصر الانبعاث اللغویة (فی « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونیة) هی : لاتینیة القرون الوسطی ، لاتینیة الحركة الانسانیة المطهّرة الخالصة واللغة القومیة

(١) الماكارونیة (*Macaronisme*) هی فی الأصل كلمة أو عبارة شعبیة فرنسیة او ایطالیة دخلت اللغة اللاتینیة الأدبیة فی القرون الوسطی . وشعر الماكارونیة شعر یحدث مفعوله الهزلی بالمزج بین کلمات من لغات مختلفة (وقد نشأ هذا الشعر فی ایطالیا القرون الوسطی) .

(٢) هی اللاتینیة المحشوة بالأخطاء فی القرون الوسطی (انطلقت هذه اللاتینیة من الأدیرة أساساً) .

العامية . وفي الوقت نفسه هناك عالمان يتبادلات الإنارة هما عالم القرون الوسطى والعالم بالحديد الانساني الشعبي . ونسمع هنا نفس النقاش الفونكلوري بين القديم والحديد ، ونسمع نفس التشهير والسخرية من القديم — من السلطة القديمة والحقيقة القديمة والكلمة القديمة .

ان « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونيين والعديد غيرهما من الظواهر المماثلة تبين مدى الوعي الذي تمت به عملية تبادل الإنارة بين اللغات وعملية ملائمتها للعصر والواقع . ثم إنها تبين مدى التصاق أشكال اللغة وأشكال تأمل العالم أحدها بالآخر . وتبين أخيراً إلى أي مدى كان العالمان القديم والحديد يتصفان ويتميزان باغتهما او بصور لغاتهما تحديداً . كانت اللغات تتناقش ، لكن هذا النقاش كأني نقاش بين أي قوى ثقافية تاريخية كبيرة وجوهرية لا يمكن أدائه لا بمساعدة الحوار المعنوي المجرد ولا بواسطة الحوار الدرامي الخالص ، بل بمساعدة التراكيب الهجينة المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية فقط . وقد كانت روايات عصر الانبعاث الأوروبي العظيمة هذه التراكيب الهجينة لكنها الوحيدة اللغة والاسلوبية .

وفي عملية تعاقب اللغات انطلقت اللهجات في حركة جديدة داخل اللغات القومية . انتهى تعايشها الأصم والمغمور ، وأخذت فرادتها تسلم على نحو جديد في ضوء المعيار العام المتكوّن والمركّز للغة القومية . إن السخرية من الخصائص اللهجوية لسكان مختلف مناطق البلد ومدنه ومحاكاة طرقهم اللغوية والكلامية ترجعان بأصوبهما إلى ما لكل شعب من رصيد قديم من صور اللغة . لكن هذه المحاكاة المتبادلة التي كانت في عصر الانبعاث بين مختلف فئات الشعب في ضوء الإنارة المتبادلة

بين اللغات ومن خلال عملية إنشاء المعيار القومي المشترك للغة الشعبية اكتسبت معنى جوهرياً جديداً . فقد أخذت صور المحاكاة الساخرة اللهجات تكتسب صيغة فنية أعمق وصارت تنفذ إلى داخل الأدب الكبير . وهكذا تلازمت اللهجات الإيطالية في ملهاة ديل أرقي مع أنماط - أقنعة معينة من هذه الملهاة . وفي هذا يمكننا اطلاق اسم ملهاة اللهجات على ملهاة ديلي أرقي . لأنها تركيب لهجوي هجين مقصود .

هكذا تمت الإنارة المتبادلة بين اللغات في عصر إنشاء الرواية الأوروبية . ان الضحك والتعدد اللغوي هما اللذان مهدا السبيل وأعدا كلمة العصر الحديث الروائية .

...

لم نتطرق في مقالتنا إلا إلى عاملين كان لهما فعلهما في تاريخ الكلمة ما قبل الروائية . إلا أنه من المهمات الأساسية جداً ، إلى هذا ، دراسة تلك الأجناس الكلامية ، وفي المقام الأول الطبقات الأليفية من طبقات اللغة ، التي لعبت دوراً ضخماً في تشكيل الكلمة الروائية والتي دخلت قوام الجنس الروائي بعد أن أخذت شكلاً متغيّراً بعض الشيء . لكن هذه مسألة تخرج عن نطاق بحثنا الآن . نريد هنا ، مختتماً ، أن نشدد فقط على أن الكلمة الروائية لم تولد وتتطور في عملية الصراع الأدبية الضيقة بين الاتجاهات والأساليب والنظرات المجردة إلى العالم ، بل خلال عملية صراع معقدة وطويلة جداً بين الثقافات واللغات . فهي مرتبطة بالنقلات الكبرى والأزمات الكبرى في مصير اللغات الأوروبية ، وفي حياة الشعب الكلامية : ان الأطر الضيقة لتاريخ الأساليب الأدبية لعاجزة عن أن تستوعب تاريخ الكلمة ما قبل الروائية .

الفهرس

٥	الكلمة في الرواية
٧	الفصل الاول — الاسلوبية المعاصرة والرواية
٢٨	الفصل الثاني — الكلمة في الشعر والكلمة في الرواية
٦٣	الفصل الثالث — التنوع الكلامي في الرواية
١٠٨	الفصل الرابع — المتكلم في الرواية
١٥٦	الفصل الخامس — نخطان اسلوبيان في الرواية الأوروبية
٢٣٠	من تاريخ الكلمة الروائية

1988/V/ 15 2000

ليست «الكلمة» لفظة دالة تفتح المعجم فتجد دلالاتها وحسب ،
فهذه الدلالات تحيل الى ابعاد منها طولا وعرضا وعمقا . ان الكلمة
في النص مركز استقطاب لملائق عديدة نفسية واجتماعية تاريخية
وايديولوجية وغيرها ... ولقد ركز مؤلف كتابنا هذا بحثه على
بعديها الاجتماعي والادبي ، ولم ينس الابعاد الاخرى : منتقلا من
الكلمة الى ما يتجاوزها اي العبارة ، وحاول ان يلتقط هذا العالم
في الصورة - المجاز التي هي بدورها عالم كامل من الاشعاعات .

. الكتاب مبديا ، نقد ادبي . ولهذا اختارته الوزارة ليكون
العدد الاول من سلسلة مكرسة للنقد الادبي العالمي ، الا ان مداه
هو فلسفة اللسان الادبي ، والحق ان دراسات المؤلف تشكل جنسا
ادبيا فريدا في نوعه هو عالم ميخائيل باختين ، فقراءة باختين
تشعرك بان في النص ، كما في الانسان ، فائضا ، القراءة الاصح
هي التي تعيد اعتباره .

في الاقطار المربيتة ما يعادل
٩٠ ل.س

سعر النسخة داخل القطر
٦٠ ل.س

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٨٨